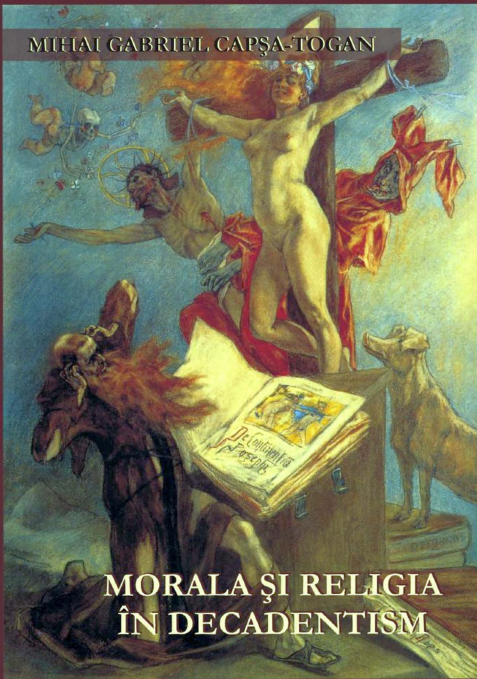


MIHAI GABRIEL CAPȘA-TOGAN

MORALA ȘI RELIGIA ÎN DECADENTISM

MORALA ȘI RELIGIA ÎN DECADENTISM



În cartea lui Mihai Gabriel Capșa-Togan, scriitorii selectați pentru analiză sunt, pe de o parte, doi mari decadenți europeni: Huysmans, cunoscut atât prin estetismul romanului *À rebours*, cât și prin religiozitatea din *Catedrala* și *Lă-bas* și Oscar Wilde, cel care recunoscuse influența lui Huysmans și care avea să facă o adevărată apologie a superiorității artei și a decadentismului; pe de altă parte, sunt aleși și comentați doi scriitori români, realizându-se secvențe considerate ilustrative pentru felul în care literatura română a luat contact cu decadentismul european. Aceștia sunt, în opinia autorului de față, Macedonski, respectiv Mateiu Caragiale. Și, o spunem și noi, nici că se putea face o altă selecție, în perimetrul discuției invocate.

Rezultă o carte de larg interes, bine articulată și bine scrisă, cu un conținut ce probează dubla pregătire de specialitate a autorului, absolvent de studii teologice și de studii filologice, la facultăți de profil bine cotate în această țară.

Constantin DRAM

Editura Panfilius
Iași, str. Lascăr Catargi 72, 700107
www.panfilius.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CAPȘA-TOGAN, MIHAI GABRIEL

Morala și religia în decadentism / Mihai Gabriel Capșa-Togan ;
postf.: Constantin Dram. - Iași : Panfilius, 2015

Bibliogr.

ISBN 978-606-689-002-1

I. Dram, Constantin (postf.)

82.02 Decadentism

821.135.1.09

Mihai Gabriel CAPȘA-TOGAN

MORALA ȘI RELIGIA ÎN DECADENTISM

Postfață de Constantin Dram

Editura Panfilius

Iași, 2015

CUPRINS

INTRODUCERE.....	7
Joris-Karl Huysmans și <i>noua religie</i>	25
Alexandru Macedonski – un reflex românesc al decadentismului.....	76
Oscar Wilde: încercarea de a crea <i>religia frumosului</i> ..	126
Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent.....	184
CONCLUZII.....	240
POSTFAȚĂ	244
BIBLIOGRAFIE	251

INTRODUCERE

Înainte de a intra în fondul chestiunii tratate de această teză, considerăm că este necesară o situație terminologică și cronologică a problemei. Pentru că ne vom ocupa de „decadență” de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, nu pierdem din vedere faptul că noțiunea de decadență este extrem de veche și a revenit cu regularitate în discuții de-a lungul istoriei. În cultura europeană, ea a apărut odată cu Antichitatea greco-romană. Ca în atâtea alte circumstanțe, Platon a fost primul gânditor care a conceput decadența în termeni preciși. Preluând o viziune mult mai veche, de natură mitică, filosoful a descris așa-numita „Vârstă de aur” ca o epocă incertă și îndepărtată din istoria umanității, când oamenii trăiau în armonie, fără a depune eforturi deosebite pentru a-și asigura cele necesare existenței cotidiene. Din păcate, acest univers paradisiac, asemănător cu Edenul creștin, a fost părăsit de zeii creatori, iar omenirea a intrat în declin. După „Vârsta de aur” a urmat „Vârsta de argint”, apoi „Vârsta de fier”, toate reprezentând decadență, pierdere a stării originare, dar zeii nu au părăsit

definitiv lumea pornită pe calea profanului, ci au continuat să reverse asupra ei energie divină, ceea ce arată capacitatea omenirii de a se reface.

În viziunea pl tonică asupra universului, este exprimată pentru întâia oară, într-un text canonic, ideea de decadență. Pare evident faptul că, pentru Platon, intrarea în „Vârsta de argint” și apoi în „Vârsta de fier” înseamnă căderea omului în istorie, adică începutul nefericirii în care se va zbate omenirea de-a lungul existenței sale. Trecerea de la „Vârsta de aur” la celelalte vârste înseamnă ieșirea din mit și intrarea în istorie.

Creștinismul a preluat, în mod instinctiv, viziunea pl tonică asupra decadenței reprezentate de istorie, dovedind încă o dată legătura profundă care se poate stabili între filosoful menționat și una dintre marile religii ale lumii. Dacă la Platon singura consolare în fața decadenței este recursul la „lumea ideilor”, adică la acea entitate superioară, divină, ce conduce în realitate existența, creștinismul proclamă un viitor sfârșit al timpului, când nefericirea numită „istorie” se va încheia.

Din Antichitatea greacă și până în secolul al XVII-lea, toți gânditorii care s-au ocupat de decadență au conceput istoria într-un mod ciclic, compus din două etape – cea a creației, a ascensiunii și, respectiv, cea a decăderii. Imperiul Roman a rămas pentru multe secole paradigma acestui timp ciclic. Cea mai cunoscută forță civilizatoare a lumii antice a urmat un lung proces de afirmare, prin care

romanii au ajuns stăpânii teritoriilor cunoscute, ajungând apoi la un moment de apogeu, când Imperiul Roman s-a aflat în culmea gloriei, iar în final o fază de decădere, ce s-a prelungit mai multe secole și s-a terminat cu prăbușirea imperiului.

În special începând din Renaștere, gânditorii au analizat cu predilecție modelul lumii romane și au încercat să tragă concluzii privitoare la desfășurarea istoriei umanității, plecând de la istoria concretă a Imperiului Roman.

Odată cu transformarea istoriei într-o știință ce posedă propriile ei legi, adică începând cu secolul al XVII-lea, a apărut ideea modernă de progres, ce se va îmbina cu ideea de mărire și decădere. Progresul, înțeles ca mers ascendent în istorie, s-a îmbinat în mod fericit cu principiul creșterii și declinului, cu ideea că omenirea avansează prin reușite și eșecuri succesive. Mai târziu, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, filosofia lui Hegel va oferi o formă strălucită unei asemenea viziuni, încadrând-o într-o evoluție generală. Dar și până la Hegel o mulțime de alți gânditori au observat caracterul ciclic al istoriei și au presimțit ideea unui progres general inerent. Filosofii francezi ai secolului Luminilor, în frunte cu Condorcet și Montesquieu, au încercat să descrie progresul general al omenirii, mai ales în privința alternanței dintre avans și regres. Nu întâmplător Montesquieu apela tot la exemplul Imperiului Roman

atunci când formula ideea decadenței și încerca să vadă în ce măsură istoria Imperiului Roman a reprezentat un fel de paradigmă pentru istoria universală.

Astfel, ideea de „decadență” s-a permanentizat în gândirea europeană, chiar dacă a reprezentat apanajul a doar câțiva gânditori extraordinari. Odată cu secolul al XIX-lea, noțiunea de decadență începe să se răspândească tot mai mult în cultura europeană, iar problema măririi și decăderii civilizației a devenit o constantă. Fără îndoială că acest fapt s-a datorat și condițiilor specifice secolului al XIX-lea. Romantismul, curentul dominant al acestui secol, a promovat ideea că lumea se află într-o fază de decădere și că cel puțin civilizația europeană s-ar afla la capătul unui ciclu. În sprijinul celor de mai sus vine și afirmația lui Matei Călinescu, din lucrarea de referință *Cinci fețe ale modernității*:

„Ideile de modernitate și progres, pe de o parte și ideea de decadență, pe de altă parte, se exclud reciproc numai la nivelul cel mai superficial de înțelegere. De îndată ce luăm în considerare modul în care acestea au fost utilizate de fapt, în diferitele etape ale istoriei lor, devenim conștienți de complexitatea dialectică a relațiilor dintre ele. Celebra comparație a lui Bernard din Chartres este un exemplu potrivit în analogia dintre piticii care stau pe umerii uriașilor și sunt astfel capabili să vadă mai departe că progresul și decadența sunt atât de strâns legate între ele, încât, dacă ar fi să generalizăm, am ajunge la

concluzia paradoxală că progresul este decadentă și, reciproc, decadența este progres”¹

Istoria literaturii române a oferit astfel o formulare sintetică a modului în care decadența a început să fie privită în secolul al XIX-lea și a legăturii profunde, indisolubile între ideile de ascensiune și, respectiv, declin.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea oficializează, într-un anume fel, **noțiunea de decadență**, ca un concept de bază al culturii și civilizației europene. Din punct de vedere istoric, lumea începe să fie conștientă de faptul că Europa asistă la fenomene de decadență vizibile. Toată lumea părea a fi de acord că Imperiul Austro-Ungar, această structură artificială și multi-națională, se afla pe panta decăderii și că Viena, capitala imperiului, devenise în a doua jumătate a secolului al XIX-lea un fel de „capitală a decadenței”. Exista opinia generală că Imperiul Otoman, cândva o amenințare gravă pentru Europa, se afla acum în faza descompunerii, într-un declin ireversibil. Într-o măsură mai mare sau mai mică, în aceeași Europă se vorbea despre decadența popoarelor iberice, despre decăderea Spaniei și a Portugaliei. Aceste imperii cândva mondiale, ce ocupaseră o bună parte a lumii, au ajuns, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să fie considerate părți ale Europei atinse de maladia

¹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, traducerea în limba română de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București, Editura Univers, p. 135

prăbușirii. După Războiul Crimeei, lumea a observat că însuși Imperiul Rus devenise extrem de vulnerabil.

Din istorie, economie și politică, ideea de decadentă s-a infiltrat ușor în cultură. Istoria culturii urmează să fie văzută tot în termeni de mărire și de decădere. Gânditorii au început să considere perioade cum sunt Antichitatea greco-romană, Renașterea, epoca lui Shakespeare, ori clasicismul francez din timpul Regelui Soare drept etape de afirmare plenară a culturii. În mod corespunzător, tot ceea ce a urmat acestor momente de apogeu din istoria culturii va fi catalogat drept decădere, coborâre, mimetism. Ideea că modernitatea reprezintă un evident epigonism față de cultura clasică a fost adânc înrădăcinată în romantism, mai ales în cel german. Astfel se explică transformarea termenului *epigon* într-un cuvânt-cheie al viziunii romantice, precum și ideea de inferioritate în relație cu epocile precedente. Un ultim ecou al acestui val de pesimism, propriu mai ales literaturii germane, se găsește în cunoscutul poem eminescian *Epigonii*.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a glorificat noțiunea de decadentă și a devenit generală convingerea că literatura europeană trecea printr-o fază de dezvoltare extraordinară, deoarece un număr mare de poeți și de prozatori geniali scriau în același timp. Reflexul acestui fapt l-a reprezentat tocmai schimbarea conotațiilor legate de decadentă. Dacă romanticii crezuseră că literatura lor ar fi fost într-un anume fel epigonică față de cea a trecutului,

scriitorii de după 1850, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, valorifică pozitiv noțiunea de decadentă, o consideră benefică din toate punctele de vedere. Fără îndoială că Charles Baudelaire este scriitorul care a concretizat în mod strălucit, prin opera sa, această schimbare de mentalitate, mai ales în scrierile despre artă. În meditațiile pe teme estetice, modernitatea intră în conexiune din ce în ce mai mult cu decadența. În spirit baudelairean, decadența începe să însemne subtilitate, legătura de profunzime între toate artele, între poezie, muzică și pictură. Foarte curând, idealul baudelairean de frumusețe va fi împărtășit de tot mai mulți literați, poeți și critici. Întreaga literatură franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea găsește în Baudelaire un teoretician și un simbol: simbolismul și parnasianismul vor recunoaște în el un maestru, o figură literară supremă. Interesant este faptul că spiritul lui Baudelaire, după ce a cucerit literatura franceză, a început să se răspândească și în alte țări din Europa. Nu este de mirare că simbolismul românesc și modernismul în general l-au avut pe Baudelaire drept un reper fundamental. Această schimbare de perspectivă asupra decadenței, întruchipată de Baudelaire, poate fi urmărită cel mai bine în afirmațiile unui prieten de-al său, Théophile Gautier, făcute imediat după moartea poetului, atunci când inovația baudelaireană se afla abia la început. Cu toate că T. Gautier scrisese o poezie parnasiană, care

se distanța de poetica lui Baudelaire, Gautier nu ezită să se ralieze el însuși la curentul baudelairean și să explice în ce a constat remarcabila reformă adusă de poetul *Florilor răului*: „Gesturile sale, prea puțin primitive, vorbesc de la sine și trebuie înțelese ca la un poet al decadentei”.

Acest text datează din 1868 și reprezintă prefața scrisă de Theophile Gautier la cea de a doua ediție a volumului *Les Fleurs du Mal*, arătând că, într-un interval de doar un deceniu, decadentismul de tip baudelairean câștigase conștiințele și se transformase într-o stare de spirit generală.

Pe aceeași linie cu reforma poetică baudelaireană s-au situat și alte curente și mișcări literare europene, toate promovând ideea că decadența (adică stilizarea extremă, estetismul, cultul femeii) reprezintă valori superioare. Anglia a fost, poate, primul teritoriu european în care noua stare de spirit s-a instaurat. Încă din anul 1848, un grup de poeți englezi, în frunte cu Dante Gabriel Rossetti, avusese inițiativa unui nou mod de a face literatură și de a concepe arta. Această nouă viziune era baudelaireană în esență, chiar dacă luase naștere independent. Termenul pe care literații englezi l-au găsit pentru a numi această nouă estetică a fost *prerafaelism*.

Noul stil de a face literatură (mai ales poezie) a căpătat coerență și strălucire aproximativ în același timp cu răspândirea în întreaga Europă a poeziei și a esteticii lui Baudelaire. În faza de maximă eflorescență a

prerafaelitismului, la numele lui Dante Gabriel Rossetti se adaugă cele ale lui John Ruskin, Walter Pater și William Morris.

Nu s-ar putea obține imaginea de ansamblu a acestui nou spirit, dacă nu ar fi amintit și Edgar Allan Poe, interesantul poet american, tradus și comentat în franceză de Baudelaire, și care, poate fără să intenționeze, a contribuit decisiv la renașterea liricii europene. Cei mai valoroși moderniști francezi din școala lui Baudelaire au dezvoltat un adevărat cult pentru poezia lui Poe. L-au considerat marele maestru al tuturor, în așa fel încât Verlaine, Maeterlinck și Mallarmé s-au referit mereu la Poe cu entuziasm și au contribuit la fixarea sa între marii inovatori ai literaturii. Un personaj important al tezei de față, celebrul des Esseintes, din romanul lui Huysmans, are un cult real pentru poetul american. Fascinantă în privința personalității lui Edgar A. Poe a fost aura mistică a unei vieți tragice, personificând superlativ idealul romantic al geniului neînțeleș, distrus de societatea în care a avut nenorocul să trăiască. Însă dincolo de biografia lui Poe, mult mai importantă pentru școala baudelaireană a fost concepția estetică, viziunea sa asupra poeziei. Explicând modul strict rațional, aproape matematic, în care a compus celebra baladă *The Raven, Corbul*, dar mai ales căutându-și idealul poeziei în spirit și obscuritate, Poe exemplifică în realitate, ceea ce promovase, prin scrierile sale, Baudelaire. Odată cu Poe, ideea că literatura

înseamnă armonie și echilibru începe să dispară, fiind înlocuită cu imaginile asimetriei, ale neliniștii, a proximității morții. Întregul program al școlii moderniste franceze se afla astfel configurat, anticipativ, în opera genială a poetului american.

Această stare de spirit care a condus la valorificarea pozitivă a decadentei va căpăta și o variantă teoretică; un autor mai puțin cunoscut, dar un teoretician interesant, francezul Paul Bourget a construit un cadru teoretic pentru apărarea decadentei. Într-un volum din 1881 intitulat *Eseuri de psihologie contemporană*, Paul Bourget formula o „teorie a decadentei” și dedica poetului Baudelaire un capitol special din carte. Concluzia sa în legătură cu Baudelaire reprezenta reabilitarea oficială a unui concept considerat până atunci informal, nerecomandabil:

„Baudelaire și-a dat seama că ajungea într-o societate îmbătrânită. În loc să deplângă această sosire tardivă, precum La Bruyère și Musset, el s-a bucurat, s-a simțit chiar onorat. Era un om al decadentei și s-a făcut pe sine teoretician al decadentei.”²

Atmosfera post-baudelaireană cuprinde întreg Parisul anilor 1870, pentru a căpăta o față deosebită în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Relația dintre cultul artei în sine și transformarea acestui cult într-un fel

² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1887, p. 23 și urm.

de religie laică poate fi urmărită pe diverse planuri, dar mai ales în domeniul literaturii, ce reprezenta atunci o artă de avangardă.

Acest gen de literatură s-a grupat în jurul unor reviste care, în momentul apariției lor, făceau obiectul ironiilor literaților. Înseși numele lor, ciudate sau provocatoare, avertizau cititorul că trebuie să se aștepte la o cu totul altfel de literatură. Cele mai căutate reviste pentru orientarea post-baudelaireană a literaturii se numeau: *Lutèce* (1883), sugerând deja faptul că centrul noii mișcări nu era altul decât Parisul; alte reviste aveau nume intenționat bizare, precum *Chat Noir*, (*Pisica Neagră*), sau revista *Tâches d'encre* (1884), (*Petele de cerneală*). Acest număr mare de reviste culminează cu o publicație care își afirmă în mod direct idealul, revista *Le Décadent* (1886).

Deși în momentul apariției lor aceste reviste au fost socotite marginale, opuse publicațiilor literare consacrate, examinate astăzi, ele ne oferă o cu totul altă imagine. În presa literară, considerată până atunci, implicit, mai puțin semnificativă, au scris autori precum Paul Verlaine, Jean Moréas, Maurice Barrès, Emile Verhaeren și alții. Numele lor au intrat după aceea în istoria literaturii franceze, mai ales în istoria literaturii simboliste și, puțin timp mai târziu, aceste nume au început să fie socotite puncte de referință pentru întreaga literatură europeană.

Nu este de mirare că însăși literatura română, aflată atunci doar în etapa tatonării simbolismului, fără să fi intrat propriu-zis în curent, a fost influențată de câțiva dintre corifeii post-baudelaireanismului, chiar dacă aceștia nu se bucurau, pentru moment, de considerație, nici măcar în Franța.

Imediat după anul 1880, în ambianța creată de Alexandru Macedonski, prin revista *Literatorul* și prin cenacul cu același nume, poeții mai sus citați încep să fie cunoscuți publicului român, prin traduceri mai mult sau mai puțin reușite. Alexandru Macedonski și tinerii români din școala lui, grupați în cenacul *Literatorul*, semnează traduceri din Baudelaire, dar și din Verlaine, Stéphane Mallarmé, Verhaeren și alții.

Conducătorul școlii moderniste franceze, după dispariția lui Baudelaire, a fost Verlaine, autorul care s-a impus în mod natural drept urmaș direct al poetului *Florilor răului*. Este autorul care și-a asumat direct, fără niciun fel de complexe, calificativul de „decadent”, și care, definindu-se cu această calitate, a început să facă în mod conștient apologia „decadenței”.

Unul dintre cele mai explicate elogii, scrise de către Verlaine și închinat decadentului și decadenței, este cuprins în următorul fragment, devenit între timp celebru:

„Iubesc cuvântul *decadență*, strălucind de purpură și aur. Contest, bineînțeles, orice conotație care presupune acuzații ofensatoare și ideea de cădere. Acest cuvânt

presupune, deopotrivă, gânduri rafinate, rezultat al celui mai ridicat grad de civilizație, o mare cultură literară, un suflet capabil de voluptăți intense.”

Sub diferite forme, acest crez al lui Verlaine se va regăsi în majoritatea articolelor teoretice și polemice pe care poetul le va scrie pe parcursul anilor 1880.

În viziunea contemporanilor, dar mai ales în memoria posterității, decadentismul înzestrat cu cele mai alese virtuți a căpătat forma unor versuri sintetice și impresionante ale aceluiași Verlaine: *Je suis l'Empire à la fin de la Décadence,/ Qui regarde passer les grands Barbares blancs.*

Se observă că modelul cel mai îndepărtat al decadenței pe care l-am identificat la început cu modelul Imperiului Roman, trecut prin cele trei etape ale evoluției, își păstrează actualitatea chiar în plin simbolism. Atunci când a vrut să ofere un exemplu, unanim cunoscut ca reprezentare concretă a decadenței, Verlaine a apelat, poate inconștient, la istoria Imperiului Roman.

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, întreaga literatură franceză s-a împărțit în mod spontan în literatură „normală” și literatură „decadentă”. Prima dintre acestea era considerată literatura tradițională, urmașă directă a romantismului și a clasicismului, pe când literatură decadentă a început să însemne simbolism, ca și întreaga literatură experimentală din jurul acestui curent.

Imediat ce termenul „decadent” a fost acceptat de opinia publică, pasul următor l-a reprezentat exaltarea decadentei, înzestrarea ei cu toate atributele culturii superioare. În acest fel, s-a trecut treptat la idolatrizarea noțiunii și la reconstrucția ei într-un fel de religie laică. Ridicată la rangul de valoare supremă, arta a început să însemne mai mult decât ceea ce reprezentase ea de-a lungul secolelor, de la *Poetica* lui Aristotel și până la finele secolului al XIX-lea.

Decadența a reabilitat, între altele, și stări de spirit ciudate, elemente ale lumii înconjurătoare peste care până atunci se trecuse foarte ușor sau fuseseră ocultate de conștiința publică. Astfel, substanțele care provoacă halucinații sau stări de spirit non-naturale, considerate până atunci nocive și demne de dispreț, trec pe primul plan și devin marcă proprie culturii decadente. În atmosfera literaturii baudelairene și verlainiene, consumarea alcoolurilor și a drogurilor devine emblema omului superior, a celui ce se distanțează hotărât de insul comun. Nu numai aceste hipnotice, socotite dușmanii sănătății, ocupă centrul atenției oamenilor de artă, ci chiar substanțele evident nocive, cum sunt otrăvurile. Autorii decadentei încep să exalte otrăvurile (desigur, în cantitate mică) drept provocatoare ale unor stări ieșite din comun și care s-ar putea dovedi benefice pentru creația artistică.

Încercând să creeze artă, prin definiție non-naturală, adică o artă opusă experienței cotidiene,

decadența cultivă un teritoriu până atunci foarte puțin explorat, anume universul oniric, lumea viselor. Acest spațiu al subconștientului exprimat în vise reprezentase și pentru autorii romantici un domeniu privilegiat, în care marii scriitori (în special cei germani) își găsiseră inspirația, dar de data aceasta, decadentismul va cultiva visul opus prin definiție realității, un vis antirealitate, un vis situat în opoziție ireconciliabilă cu lumea concretă. Pentru a se ajunge la vis, adică la halucinație, la transă, orice metodă putea fi o sursă, un stimul al inspirației creatoare, iar decadenții apelează la toate mijloacele aflate la dispoziția lor.

Elocvent ni se pare faptul că, imediat ce „Parisul a devenit o capitală a lumii în secolul al XIX-lea” (Walter Benjamin), marile orașe europene au început să urmeze modelul Parisului decadent. S-ar putea stabili o interesantă corelație cu momentul în care, tocmai în această atmosferă, întemeietorul psihanalizei, Sigmund Freud, a scris cartea intitulată *Interpretarea viselor*, ce a apărut la pragul dintre două secole, în anul 1900.

Sacralizarea artei, întreprinsă de decadenți, a început de fapt odată cu Baudelaire, dar a fost dusă la apogeu de către urmașii săi, până la transformarea într-o religie concurentă celei revelate. Visul lui Baudelaire nu mai era scrierea unor cărți, oricât de reușite ar fi fost ele, ci scrierea „cărții totale”, a cărții unice, supreme, înlocuitoare a tuturor celorlalte opere. Aceasta ar fi trebuit

„să înglobeze în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară artistului și pe artistul însuși”, după cum afirmă poetul francez. Sanctificarea artei a pornit de la Baudelaire, constând în ideea că arta este nu doar o antinatură, ci este, în mod hotărât, superioară naturii, conform mărturisirii autorului:

„Am auzit spunându-se în mii de feluri: copiați natura? Găsesc că e de prisos și greșos să înfățișezi ceea ce există, pentru că nimic din ceea ce există nu mă mulțumește. Natura este urâtă, iar eu prefer unei trivialități existente niște monștri născuți din imaginația mea”³

Pe linia deschisă de Baudelaire s-a ajuns astfel, foarte ușor, la paradoxurile esențiale ale lui Oscar Wilde, care afirmă cu toată seriozitatea că arta este superioară vieții și că explorarea artei este mult mai interesantă decât descoperirea și cunoașterea naturii. Amintim în acest sens o afirmație plină de spirit a lui Oscar Wilde, care spunea într-un articol că: „de câțeva vreme, natura a început să semene cu pânzele domnului Whistler”. Așadar, în concepția scriitorului menționat, superioritatea aparține artei și nu naturii, pânzelor celebrului pictor și nu peisajelor din jurul Londrei. Astfel, pornind de la această viziune, se va ajunge la demonstrarea programatică a

³ Toate citatele din Baudelaire sunt preluate din culegerea intitulată *L'art romantique*, apărută parțial în românește sub titluri variabile, precum *Baudelaire, despre artă* sau *Baudelaire, scrieri artistice*.

supremației artei, prin celebrul roman *Portretul lui Dorian Gray*, de care ne vom ocupa pe larg în cuprinsul lucrării.

Un punct central al demersului nostru analitic este surprinderea acestui moment al transformării artei în religie, cu ajutorul a două exemple ilustre. Cei doi scriitori la care ne referim au fost contemporani, s-au înrudit prin preferința pentru idolatrizarea artei, dar în același timp s-au întâlnit în concepții prin păstrarea unei dimensiuni profund religioase a conștiinței lor creatoare. Am considerat situația coexistenței, în opera aceluiași autor, a religiei artei și a religiei propriu-zise drept exemplu perfect pentru demonstrație. De aceea, ne-am oprit la Joris-Karl Huysmans și la Oscar Wilde, adică la unul dintre marii decadenți francezi și la unul dintre marii decadenți englezi. În opera lui Huysmans, coexistă „biblia estetismului”, reprezentată de romanul *À rebours*, cu scrierile profund religioase, cum este romanul *Catedrala* și *Là-bas*. Oscar Wilde afirmă că romanul lui Huysmans „îl îmbolnăvise” pe eroul său, pe Dorian Gray, stabilind el însuși o filiație directă între opera sa și cea a prozatorului francez. Iar Oscar Wilde, după ce făcuse apologia superiorității artei și a decadentismului absolut, se întoarce către religie, spre finalul vieții sale, după o experiență dramatică, sublimată creator în *Baladele temniței*.

Am inclus, în lucrarea noastră, cele două exemple canonice ale decadenței din spațiul românesc, care arată că luarea de contact a literaturii române cu decadentismul

european s-a realizat foarte devreme. Alexandru Macedonski a fost contemporan cu Paul Verlaine și cu Stéphane Mallarmé și relativ contemporan cu Oscar Wilde a fost Mateiu Caragiale. Între ei există numai un deceniu, din moment ce Mateiu Caragiale a început să redacteze romanul *Craii de Curtea Veche* în anii 1910-1911. Modelul european și reflexul lui românesc vor arăta rapiditatea cu care decadentismul s-a întins la nivelul continentului, dar și modul original în care literatura română a reușit să creeze o variantă proprie, inspirându-se din literatura occidental-europeană.

Joris-Karl Huysmans și *noua religie*

Fără a reface istoria ideii de decadență, fără a limpezi nuanțele conceptului de decadentism, ne rezumăm la a sublinia relația lui des Esseintes, decadentul, cu critica timpului, *viața ca artă* și receptorii săi.

Dandysm și decadentism – cu siguranță sunt două concepte corelative cu ajutorul cărora, dacă am examina personajele din literatura de specialitate, am regăsi aproape toate trăsăturile esențiale: estetizare excesivă, efeminare, ostentație, cult al sinelui etc. Toate acestea apar predilect în epoci de decadență, la finele unor cicluri istorice, când valorile puternice se estompează, pierzându-și din forță. Efectele pe care această criză axiologică generală le produce au un spectru enorm, în viziunea lui Adrian Marino: dispariția încrederii în virtuțile rațiunii și ale științei, filosofii „neliniștii”, explozia aventurii, a disperării sau a izolării, amoralismul, ruperea esenței de existență, exaltarea individualismului, dispariția entuziasmului moral, cultivarea apatiei, a epuizării nervoase, fascinația pentru stările morbide, pentru toate

formele agonicului.⁴ Personajele⁵ care populează această lume „sunt de-a dreptul fascinate de viziunea apusului culturii, de spectacolul tuturor prăbușirilor, cu afinități și predilecții, uneori stranii, pentru stările de extenuare,

⁴ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, Editura Eminescu, 1973, pp. 508-509

⁵ Cel care începe să îi atragă ca un magnet pe tinerii decadenți, „rege al simbolistilor” și întrupare a noului duh elitar, este Stéphane Mallarmé. Marelui poet i se datorează, în fapt, nașterea lui des Esseintes, deoarece el mediază întâlnirea lui Montesquiou cu Huysmans, determinându-l pe acesta din urmă să își construiască celebrul personaj, cu a cărei personalitate se străduiau să se identifice toți decadenții. La momentul când îl cunoaște, în casa lui Mallarmé, pe contele de Fezensac, parizianul de adopție, Huysmans este deja un scriitor consacrat, acceptat de mediile literare. Întâlnirea cu Montesquiou îl tulbură pe modestul funcționar din Ministerul de Interne, slujitor zelos al administrației franceze. În fața sa se află un om din altă lume. Zi după zi, imaginea viitorului personaj des Esseintes se limpezește, iar romanul *À rebours* este pe punctul de a căpăta ființă. *Va fi curios, cred, cu atât mai mult cu cât în el se află rafinamentul epuizat al tuturor lucrurilor, al literaturii, al artei, al florii, al parfumurilor, al mobilelor, al pietrelor etc.* Sunt gândurile lui Huysmans dintr-o scrisoare adresată prietenului său Descaves. Tot ceea ce melancolicul funcționar, chinuit de ficat, fiere, stomac, de o viață precară și ștearsă nu poate trăi se transferă eroului său. Impactul romanului după apariție este inimaginabil. Aproape că nu există tânăr la Paris care să nu se închipuie un Jean Floressas des Esseintes, aristocratul introvertit, trăind în splendoarea artificului.

degenerare și agonie. Voluptatea lor supremă este să se simtă și să se proclame storși, depășiți de istorie, consumați în întreaga lor ființă. Conștiința paralizantă a stărilor anormale îi domină: sleirea vitalității îi aruncă în artificial, senzualism și hedonism; individualismul exacerbă îi transformă în cerebrali diletanți, anarhici, distructivi și cinici.”⁶ Fișa clinică a acestui fenomen, realizată de Adrian Marino dintr-o perspectivă psihologizant-moralizatoare, ni se pare întru totul elocventă.

Joris-Karl Huysmans ar fi fost astăzi un scriitor mai puțin cunoscut, ale cărui merite, dispărute treptat în declinul unei tradiții literare, n-ar mai putea suscita mare interes, dacă în cele optsprezece volume câte însumează ediția de opere complete⁷ nu și-ar afla locul romanele *À rebours*, *Là-bas* și *La Cathédrale*.

Dimensiunea stranie a acestor scrieri, ce au stârnit mari controverse la apariție⁸, continuă să fascineze și să exercite o atracție irezistibilă, în timp ce tot ceea ce a scris după aceea⁹ s-a estompat într-o negură impenetrabilă. Cele trei opere citate au reușit să înfrunte timpul, însă nu *à rebours*, ci în sensul curentului.

⁶ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 509

⁷ Îngrijită de Lucien Descaves, discipol al fraților Goncourt;

⁸ *À rebours*, Paris, 1884, Ed. Stock; *Là-bas*, Paris, 1891, Ed. Stock; *La Cathédrale*, Paris, 1898, Ed. Stock;

⁹ În anul 1903 apare romanul *L'Oblat*, iar în 1905, cu doi ani înainte de a muri își publică volumul *Trois Primitifs*.

Ceea ce autorul a conceput de-a curmezișul sau de-a-ndărătelea în raport cu timpul în care a trăit, s-a orientat aproape de la sine în sensul progresului. Fără să vrem, citim astăzi „de-a-ndoaselea” romanul, luând naștere o mișcare de reintegrare a dramei lui des Esseintes, personaj principal și unic. Odată cu trecerea timpului, impasul intelectual al eroului lui Huysmans, care, în viziunea autorului, este punctul de răscruce al unei societăți și, în ultimă instanță, impasul insondabil al omului în general, nu ne antrenează neapărat în direcția idealului istoric regresiv al scriitorului, ci ne atașează mai mult progresivei mișcări de demistificare și de regenerare a spiritului uman, după cum se afirmă într-o prefață a romanului, tradus în românește.¹⁰ O asemenea reechilibrare se produce inevitabil în posteritatea unei opere care structurează estetic un fenomen viu al contemporaneității sale, ca în cazul lui Huysmans. Sentimentul istoric cu care citim astăzi cartea *În răspăr* îl situează pe des Esseintes în perspectiva unui efort permanent al omenirii de re-creere și de remodelare a tipului uman. Experiența singulară a acestui duce, ultim supraviețuitor al familiei Floressas, deși vine să ilustreze pesimismul desăvârșit al autorului, își ia totuși locul, prin forța ideală a artei, într-o ordine progresivă, adică în aspirația de evoluție a omenirii, mereu

¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, traducere de Raul Joil, prefață de G. Horodincă, București, Editura Minerva, 1974, p. 6

nemulțumită de propria ei creație. Mișcarea autocritică a istoriei ruinează mitul unei trecute vârste de aur a umanității, deși, în același timp, propria ei insatisfacție în fața prezentului îl alimentează neconținut. Astfel, Jean des Esseintes se izolează în interiorul casei sale, protejându-se de realitate prin intermediul unei acumulări de artefacte și trăind călătorii în imaginație. Își amintește despre ființe și lucruri pe care nu le-a cunoscut personal și vine un moment când evadează nestăpânit din închisoarea veacului său și rătăcește, în deplină libertate, printr-o epocă față de care se simte, cu o ultimă iluzie, mai apropiat.¹¹

Conștiința istorică din perspectiva căreia întreprindem astăzi lectura romanului *À rebours* trezește totodată valențele lui estetice actuale, active în orice caz atâta timp cât va rămâne vie și năzuința omului de a se inventa și de a se realiza pe sine însuși în spiritul necesităților structurii sale interioare, în corelație cu cerințele umanității. Des Esseintes crede că descifrează exact această aspirație, căutând să se realizeze, departe de secolul lui burghez, ca *homo aestheticus*. El se înșală, desigur, dar nu în totalitate. Eșecul său nu poate fi interpretat ca o dovadă determinantă a incorectitudinii integrale a premiselor alese. Rafinamentul estetic din care des Esseintes vrea să facă un mod de existență se înscrie

¹¹ Idem, p. 128

într-adevăr într-o tendință generală, caracteristică neliniștii spiritului uman, mai cu seamă sfârșitului de secol XIX.¹² Nereușita lui este eșecul omenirii în ceasul istoric respectiv, în măsura în care orice realitate estetică este, în același timp, o imagine databilă. Totuși, această neputință, definitivă și inevitabilă pentru des Esseintes, nu este istoric încheiată, deoarece drama acestuia rămâne mereu posibilă, sub altă formă, în alte condiții, dar mereu reiterată: o cursă a destinului, permanent întinsă spiritului

¹² Știm faptul că scriitorii din jurul revistei *La Décadence*, apărută în 1886, și-i revendică drept înaintași pe Baudelaire și Gautier. Astfel, Huysmans, prin fascinantele sale pagini decadente, va marca noua etapă estetică, în agitata istorie a sfârșitului de secol francez. Anatema pe care aceștia toți o ridică împotriva clasicismului, a realismului sau naturalismului nu stârnește același ecou în paginile tuturor. De pildă, o viziune neoclasică transpare din operele multora dintre ei. Teoreticienii decadentismului, în cazul de față Joris-Karl Huysmans, se întâlnesc în concepții în clipa în care inventariem dominantele conceptuale pe care se edifică operele acestora: hiper-estetism, cultul formei, individualism, narcisism, spirit anti-burghez, negativitate extinsă, gust novator cu forță de șoc, dar și blazare, stilizare a trăitului, predilecție pentru artificial, efeminare, devitalizare, fascinație a morbidului, suflu agonice. În Franța, euforia decadentilor nu ține mai mult de un deceniu. La finele anilor 1880, majoritatea autorilor din jurul lui *Le Décadent* părăsesc revista lui Anatole Baju și, în frunte cu Paul Verlaine, trec în gruparea simbolistilor.

omenesc aflat în căutarea acestui adevărat Proteu, greu de sintetizat în infinitele lui metamorfoze, care este frumosul.

Înfrângerea lamentabilă pe care o suferă des Esseintes ne-o putem astăzi explica prin unilateralitatea efortului său: impunătoarea asceză, care excludea orice alte coordonate, etice, morale, sociale și chiar naturale ale ființei umane, în folosul hipertrofierii simțului estetic. Îl numim astfel pe *des Esseintes homo aestheticus-religiosus*. Această unică facultate crește în chip monstruos și în dauna tuturor celorlalte, astfel încât, în loc să acționeze ca un factor de armonie, devine un element fundamental distructiv, care sufocă esența din ce în ce mai anemiata din punct de vedere fizic și moral. De aceea, în loc să realizeze un model de umanitate salvată din trivialitatea unui mediu social detestabil, eroul lui Huysmans cade în categoria unui caz clinic, ilustrând un tip de maladie pe care în secolul al XIX-lea au resimțit-o, au descris-o sau au glorificat-o, atât naturaliștii, cât și decadenții simbolști, ca pe o adevărată boală a veacului: *nevroza și degenerarea*.¹³ Experiența căreia i se supune în mod voluntar des Esseintes, retrăgându-se în afara societății în primul turn de fildeș¹⁴ realizat la propriu, nu

¹³ Max Nordau, *Dégénération*, Lausanne, Editura: *Age d'Homme*, 2010, p. 17, (t.n.)

¹⁴ *Visa deja la o Tebaidă rafinată, la un deșert primitiv, la o arcă neclintită și călduță în care să se refugieze, departe de*

numai la figurat, pentru a se dedica exclusiv cultivării emoțiilor estetice, rezumă într-o formă pregnantă un proces care se petrece în același timp în sfera socială.¹⁵ Apogeul acestor experiențe desessentiene îl constituie, incontestabil, incredibila broască țestoasă pe care și-o cumpără și căreia, dintr-un capriciu, îi aurește carapacea și pune să i se imprime un desen japonez sofisticat, realizat din variate pietre prețioase. Impulsul spre o astfel de activitate costisitoare și, oricum, nefirească este „rezultatul unei fantezii care-i venise lui des Esseintes câțva timp înainte de plecarea sa din Paris. Uitându-se într-o zi la un covor oriental [...] își spuse: ar fi bine să se pună pe covor ceva care să se miște și al cărei ton închis să dea mai multă strălucire nuanțelor sale.”¹⁶ Plimbările lui des Esseintes pe străzile Parisului cu o broască țestoasă în lesă sunt, în acest context, memorabile.

Cauzele vagi, impalpabile, neindentificabile în nicio dramă personală, ale nevrozei sale acuză de altminteri și ele, destul de clar, origini difuze, de natură socială, comunicabile unei întregi categorii. Analizând în detaliu, observăm că nevroza lui des Esseintes este maladia lui Maurice Rollinat, a lui Flaubert, nebunia

nesfârșitul potop al prostiei umane. Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 9

¹⁵ Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie*, Iași, Editura Polirom, p. 305

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, *ed. cit.*, p. 33

poetilor blestemați, dar și a personajelor lui Émile Zola. Este, într-adevăr, o boală a secolului și, în special, o formă a solitudinii scriitorului, indiferent că aparține filonului realist, ca romancierii naturaliști, și urmează calea artei larg accesibile, sau că se revendică din spiritul ermeticului Mallarmé, care practică o artă dificilă, pentru un cerc foarte restrâns de receptori. Toți au sentimentul că fac artă pentru artă, și nu artă pentru public. Fisura propagată în conștiința scriitorului constrâns la o dureroasă despărțire de viața societății, fisură ce poate fi constatată încă de la Rousseau, n-a făcut decât să se accentueze în cursul secolului al XIX-lea. Consolidându-se, modul de viață burghez impusese artei să urmeze legea unei valori de schimb, adică să devină o marfă sau să piardă orice însemnătate socială. Această demitizare, care amintește, prin contrast, de timpul când arta se apropia de zona sacră a religiei, nu putea primi ca replică decât o negare exasperată a mercanilitismului: proclamarea artei drept un act gratuit, ceea ce afirma implicit voința artiștilor de a merge *à rebours*.

Marele răsunet pe care l-a avut în epocă romanul¹⁷ lui Huysmans se explică prin legăturile organice dintre

¹⁷ În iunie 1884, anul apariției romanului *À rebours*, se publică în *Le Chat Noir* articolul lui Léon Bloy *Les represailles du Sfinx* (*Represaliile Sfînxului*) închinat romanului *À rebours* și care marchează începutul prieteniei lui Huysmans cu violentul pamfletar catolic. Bloy observă că

drama lui des Esseintes și scena vieții contemporane, pe care slujitorii frumosului apăreau, desigur, în dubla lor postură, cea de inadptabili neintegrați vieții sociale și, respectiv, cea de asceți ai artei.¹⁸ Dar, prin aderența deplină la contradicțiile sale, des Esseintes nu făcea totuși decât să dea culoare istorică spiritului faustic, creator în esență: des Esseintes ilustrează acest spirit mai ales în direcția disocierii valorilor estetice de cele morale, în favoarea unei lumi a artei.

Prin raportare la Thomas Mann, se deschide perspectiva ulterioară a unei structuri literare ce comunică, în același timp, cu Goethe, cu E. T. A. Hoffmann și cu Edgar Poe, toți trei traduși în cursul secolului al XIX-lea în Franța și atinși de fiorul satanic al viziunii artistice a lui Baudelaire, atitudine manifestată și în firava făptură a lui

Huysmans s-a despărțit dezgustat de trivialitatea vieții contemporane, eroul său se află în căutarea unei soluții pe care i-ar putea-o oferi, la un moment dat, credința în Dumnezeu. În aceeași lună apare articolul lui Guy de Maupassant intitulat *Par-delà (Dincolo)* dedicate, de asemenea, romanului *À rebours*, unde face elegiul lui des Esseintes ca personaj a cărui nevroză oglindește plictisul și dezgustul față de lipsa de noutate și de interes a vieții. Maupassant afirma: *Dar de ce acest nevrozat, dacă ar exista, mi-ar apărea drept singurul om inteligent, înțelept, ingenios, cu adevărat idealist și poet al universului?*

¹⁸ Mișcarea i se părea de altfel inutilă și imaginația părea să poată înlocui cu succes realitatea vulgară a faptelor. Joris-Karl Huysmans, *op. cit.* p. 19

des Esseintes. Încercând să realizeze omul *în răspăr*, eroul lui Huysmans își afirmă umanitatea prin dezumanizare, voința de armonie prin dezechilibru, dorința de estetizare prin dizgrațios. Nu era greu ca scriitorul să-și închipuie, după aceea, că rezultatul obținut se situa la antipozii intențiilor sale, deoarece el însuși năzuise, asemenea îngerului căzut, să ia locul creatorului divin, construind o altă lume. Râvnind să ajungă Dumnezeu, căzuse în cursa diavolului. Gille de Rais, personajul din *Là-bas*, nu e decât un simbol pentru Evul Mediu al lui des Esseintes. La des Esseintes, realitatea este o simplă curiozitate. La Gille de Rais, este o pasiune, iar des Esseintes nu este capabil să-și satisfacă dorințele: călătoria lui la Londra se oprește la cafenea. Gille de Rais vrea să-și refacă averea: crede în alchimie și, dacă n-ar fi existat, ar fi inventat-o. Des Esseintes poate demoraliza pe alții, așa cum Gille de Rais se demoralizează pe sine. Des Esseintes nu crede în nimic, însă Gille crede în demoni. După ce își denumeste cu precizie mania lui de a căuta o anume realitate, *naturalismul mistic*, Huysmans simte că formula aceasta trebuie legitimată cu existența unei realități. El o găsește în Carhaix, clopotarul bisericii Saint-Sulpice. Carhaix este ultimul clopotar catolic. Dezgustul lui de veac îl urcă în turle, îl pune să mângâie pielea clopotelor, să le știe, să le sune ori să le cultive bucuria și doliul. Carhaix, natural

mistic, trăiește lângă clopotele lui, ca într-o gospodărie restrânsă, printre găinile din curte.¹⁹

Viața lui Carhaix reprezintă o ispită simplă pentru Huysmans, față de cea a lui Gille de Rais, care este prea complexă. Între acestea două, Huysmans a imaginat un satanism contemporan. Neputând să descopere o satisfacție în naturalism, scriitorul a făcut din acesta un scop și, ca urmare, va scrie *En route*, *La Cathédrale* și *L'oblat*.

Evoluția ulterioară a lui Huysmans, devenit scriitor catolic aproape tezist, poate fi pusă în legătură cu această încercare a lui des Esseintes. În măsura în care este o transpunere literară a situației autorului însuși, eșecul lui des Esseintes reprezintă și pentru Huysmans un impas. Refuzând cu energie lumea în care trăia și nereușind să se mențină în sfera emoțiilor pur estetice, lui des Esseintes nu-i rămânea nicio speranță, iar scriitorului, de asemenea. Critici catolici ca Barbey d'Aurevilly și Léon Bloy, semnalând dificultatea situației generate de o atitudine și de un gen care se epuiza prin acest roman unic, au prefigurat faptul că Huysmans, persistând în căutarea unei alte lumi, va ajunge în mod inevitabil să descopere tocmai spațiul de dincolo, singurul univers desăvârșit.²⁰

¹⁹ B. Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2006, p. 17

²⁰ În iulie 1884 se publică în *Le Constitutionnel* articolul lui Barbey d'Aurevilly închinat romanului *À rebours*, unde

Perspectiva lor s-a confirmat, fiindcă, după ce scriitorul, atras de liturghiile negre și de practicile oculte, s-a văzut cu groază prins captiv al satanismului sordid, descris în romanul *Là-bas*, s-a decis să nu mai viseze la invenții imposibile și s-a consolât cu iluzia lumii viitoare, de dincolo de mormânt. Tentația unei refaceri a realității concrete îi va fi părut atunci o ispită a diavolului, căreia se impunea să-i reziste.

Dezgustat de dimensiunea profană a existenței contingente, Huysmans a început să creadă cu putere în desăvârșirea celei transcendente și, cu cât reflecta mai profund la fericirea viitoare, cu atât îl oripila mai mult ceea ce vedea în societatea din jurul său. Ceea ce se impune receptorului este un sentiment puternic, în care se îmbină ura și dezamăgirea depline față de existență, de procreație, de forța vitală care susține mersul lumii.

Suprapersonajul cărții lui Huysmans, *La Cathédrale*, este, după cum o indică și titlul, o catedrală, cea din Chartres. Personajul principal, proiecție ficțională a autorului însuși, pleacă din Paris pentru a-și găsi liniștea, în urma reculegerii lângă biserica de pe câmpia întinsă a

criticul acerb al romanului naturalist, remarcând dezabuzarea lui Huysmans, care nu mai găsește niciun punct de sprijin în jurul lui, încheie astfel: *După „Florile răului” – i-am spus lui Baudelaire – logic, nu vă mai rămâne decât țeava unui pistol sau picioarele crucii. Baudelaire a ales picioarele crucii. Dar autorul romanului À rebours le va alege oare?* Joris-Karl Huysmans, *op. cit.* p. 19

Beauce-ului. Eliberat din sfera prea strâmtă a naturalismului zolist, Huysmans simte ca un imperativ lăuntric nevoia de a se apropia de această minune arhitecturală, cu intenții și cu aprecieri de estetic, adesea deschizând sertarele cu tomuri ale istoricului de artă. Astfel, catedrala din Chartres, închinată Fecioarei Maria, este nu numai eroina, dar și iubirea cea mare a lui.

Goticul poate fi identificat cu esența pură a catolicismului, cu toată venerația și extazul religiei. Dacă romanicul corespunde Vechiului Testament, goticul răsfrânge în imaginea lui Noul Testament. Ambele stiluri, de multe ori amestecate, sunt fețe ale aceleiași Biblie.

Revenind constant în reveriile sale la catedrala din Chartres, prozatorul o descrie cu pasiunea arheologului, istoricului și arhitectului, nelăsând la o parte niciun colț, nicio piatră, ceea ce evidențiază faptul că este încă tributار metodei analitice naturaliste, chiar dacă o transpune pe alte planuri de observație. Capodoperele arhitecturii și ale sculpturii mistice se găsesc la Chartres, în concepția lui Huysmans. Scriitorul nu se limitează la descrierea amănunțită și plină de extaz, scopul lui fiind acela de a arăta că, de fapt, o catedrală este un alt mod de a scrie, pe table de piatră și marmură, mesajul hristic. El caută simbolurile în infinitul arhitectural, fiindcă, în viziunea lui, acestea provin dintr-o sursă divină.

Huysmans ajunge să explice ordinea arhitecturală, dar se descoperă, în același timp, amator de magie neagră,

spiritism și practici ezoterice. Turnurile catedralei sunt considerate reprezentări metaforice ale rugăciunilor credincioșilor înălțate spre cer, vitraliile sunt imagini simbolice ale sufletului omului pătruns de învățătura lui Hristos, iar domul întreg constituie, în sens figurat, trupul răstignit a lui Isus. Această perspectivă profundă ilustrează o adevărată înclinație hermeneutică, prin interpretarea semnificațiilor pietrelor prețioase, ale florilor, ale animalelor și chiar ale miresmelor, însoțite de legendele lor simbolice, umane și biblice.

În analiza *Încoronării Mariei*, tablou de Fra Angelico aflat la Louvre, el descrie personajele și culorile acestei capodopere, ajungând la concluzia că jocul și raportul dintre diferitele tonuri de alb, roșu, alb și roz, pe lângă perfecțiunea lor estetică, închid în ele un mesaj sacru.

Durtal este personajul prin care Huysmans caută simboluri și frumuseți artistice, iar scopul metafizic este cel de a găsi substratul mistic al vieții și drumul către Dumnezeu. Așa i se arată Fra Angelico, nu ca oricare artist, ci, în primul rând, ca un monah. Dacă pe Van Dyck și Rubens îi respinge, îl atrage însă protestantul Rembrandt, cu *Pelerinii din Emaus*, iar dintre cei ai veacului său, îl admiră pe Gustave Moreau, despre care Joyce susține că a pictat ideea însăși. Pentru el nu este o simplă metaforă faptul că Fra Angelico a pictat paradisul însuși sau Roger van der Weiden, file noi de Biblie.

Chartres, catedrala divină, îl învață pe autor să prețuiască arta Evului Mediu, pe care o considera o expresie unică și înălțătoare a credinței în Dumnezeu. Huysmans dovedește că are erudiția unui istoric de artă, ceea ce explică de ce cartea lui este însoțită la sfârșit de un lexicon conținând termenii de specialitate.

Viața sfintei Lydwina, povestită de el, reprezintă un șir de orori descrise cu plăcerea de a scormoni alcătuirea dezgustătoare care poate deveni trupul omenesc ulcerat de cele mai incredibile boli. Sfânta însăși, ca de altfel majoritatea sfinților și monahilor înfățișați de Huysmans, nu face altceva decât să-și martirizeze, cu o plăcere morbidă, trupul și așa destul de chinuit, pentru a accentua și mai mult disprețul față de viața reală și credința în fericirea care o așteaptă, după ce se va elibera de existența ei organică. Huysmans, în noua lui ipostază, duce credința nu rareori până la credulitate, astfel că în cărțile sale găsim reproduse cu toată seriozitatea cele mai extravagante relatări: Sfânta Francisca ar fi fost însoțită, în afara îngerului ei păzitor, de un spirit care aparținea ierarhiei superioare a arhanghelilor și care avea obiceiul de a o pălmui în public pentru cea mai mică greșală; sfânta Lydwina vedea în mod curent paradisul, de unde aducea plante inexistente pe pământ și divin parfumate; carmelitele n-au putut scăpa de pureci până ce sfânta Tereza n-a solicitat, prin rugăciunile ei, intervenția divină. *Minunile de la Lourdes*, pe care Zola le explică prin

fenomene de isterie, sunt pentru Huysmans un reper. Și, cu toate acestea, în noua sa postură, scriitorul a avut destul de suferit chiar de pe urma partizanilor catolicismului. Nu ne referim numai la unul dintre inițiatorii săi în catolicism, pamfletarul Léon Bloy, care, după ruperea prieteniei cu Huysmans, l-a atacat în modul cel mai violent. Fie că suspectează zelul lui neofit²¹, fie că ridiculizează credulitatea lui excesivă, fie că acuză violențele lui de iubitor dificil al Bisericii sau extazul său prea estetic pentru a părea deplin ortodox, episcopi, stareți și simpli călugări îl hărțuiesc mereu pe Huysmans, cu ocazia fiecărei cărți pe care o scrie. Însă nimic nu l-a mai putut abate din drumul lui spre fericirea veșnică, iar scriitorul a murit convins că Dumnezeu i-a oferit lui însuși o minune, dăruindu-i într-o zi de Paște, după ce câțva timp fusese atins de orbire, lumina ochilor.²²

²¹ În anul 1901 „Societatea pentru difuzarea cărților” – (*Société Gilles Corozet*), publică *Sainte Lydwine de Schiedam*, însă înainte de apariția cărții are loc ceremonia prin care Huysmans este primit *oblat* în ordinul benedictinilor, adică om al bisericii, dar fără a îmbrăca haina monahală.

²² La 13 mai 1907 Paul Valéry notează: *Huymans a murit ieri. Nu l-am mai văzut din decembrie sau ianuarie; și când l-am văzut, în ziua aceea – era totuși ianuarie, Descaves și Coppée erau de față – am fost îngrozit, zdruncinat. Îmi părea un martirizat, cu dinții pe jumătate lipsă, cu vocea devenită îngrozitoare, cu capul căzut, ca pe jumătate retezat,*

Baudelaire, revoltatul de la 1848, sfârșise cel puțin, ca bun catolic, iar Verlaine spera că mila divină va fi mai mare decât păcatele lui, Bloy s-a convertit sub influența lui Barbey d'Aurevilly, care i-a sfătuit să-l citească pe Joseph de Maistre, sora lui Rimbaud afirmă că poetul *Iluminațiilor* a murit în religia părinților săi, Coppée s-a convertit și el pe urmele lui Huysmans. Autorul romanului *À rebours* se află, deci, într-o ilustră companie când se convertește la catolicism, deși în multe din aceste cazuri creștinismul e numai o *transcendență goală*²³, cum o numește Hugo Friedrich.

În secolul pozitivist și scientist care este secolul al XIX-lea, o luptă înverșunată s-a dat între partizanii catolicismului și totodată ai vechiului regim, (căci un bun catolic era, de obicei, și un monarhist înflăcărat, iar adepții materialismului, ateii neînduplecați ca Zola), și liber-cugetătorii, partizanii evoluționismului în științele naturii și ai republicii în viața politică. Această opoziție, care de atâtea ori a izbucnit violent, iar alteori s-a transformat într-o complicitate ascunsă sau fățișă, recunoscută sau ignorată, a constituit, totuși, axa în jurul căreia s-a organizat viața intelectuală a epocii în Franța. Huysmans este unul dintre

cu gâtul strâns în bandaje. Trăia și era mort. Mai rău decât mort. Joris-Karl Huysmans, *op. cit.* p. 66

²³ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, Colecția Studii, București, Editura Univers, 1998, p. 17

scriitorii care, prin destinul lui literar, ilustrează această complicată dialectică. Trecerea lui spectaculoasă de la naturalism la tezismul catolic ar fi putut fi, în același timp, o răsunătoare renegare artistică. Dar, oricât ar părea de curios, această schimbare nu s-a petrecut așa cum afirmau radicalii ambelor partide.

Contemporanii lui Huysmans nu au încetat niciodată să se mire că scriitorul catolic nu s-a delimitat de opera naturalistă și clericii care erau apropiați și de domeniul literaturii nu au încetat să-i sugereze necesitatea unei pocăiri în acest sens. Pentru catolicul Huysmans însă, romanele sale naturaliste reprezentau o etapă a cărei urmă nu trebuia să dispară. Cu alte cuvinte, el a asimilat scrierile sale naturaliste unei perioade de rătăcire în căutarea unei lumini salvatoare. Naturalismul, care presupune negarea oricărei transcendente și uneori a oricărei depășiri a organicului, are într-adevăr o pronunțată tendință pesimistă.²⁴ Nu întâmplător Huysmans însuși a fost, în faza naturalistă, puternic influențat de Schopenhauer, deși îl cunoștea numai fragmentar din traducerea intitulată *Pensées et fragments*, aparținând lui

²⁴ În introducere la Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, Editura Minerva, București, 1974, traducere de Raul Joil, prefață de G. Horodincă, p.12

J. Bourdeau²⁵; fără îndoială că mizantropia și misoginismul său temperamental au găsit în doctrinarul pesimismului un fundament filosofic. Se pare că Huysmans avea dreptate, afirmând că *naturalismul e într-un sens, o rătăcire prin beznă*.²⁶ Dacă lumina salvatoare nu este neapărat aceea care pentru Huysmans a fost calea credinței, naturalismul purist are, totuși, nevoie de o speranță, iar naturalismul lui Huysmans, mai mult decât acela al lui Zola. Deși se zbat în beznă, eroii din prima etapă a vieții a lui Huysmans își păstrează autenticitatea și au, în orice caz, incomparabil mai multă vigoare omenească decât iluminatul Durtal de mai târziu, mereu cufundat în rugăciuni sau în speculații rafinate cu privire la „viziunile” unei bucătărese.

Fondul scrierilor lui Huysmans din prima etapă de creație se alcătuiește dintr-un imanentism fiziologic programatic, atât de criticat de adversarii săi, din detalii crude, neînfrumusețate, ale vieții cotidiene, apăsătoare

²⁵ Arthur, Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, traducere de J. Bourdeau, Paris, Editura Germer-Baillière et Cie, 1880

²⁶ În conversația purtată cu Durtal, des Hermies afirma: [...] *naturalismul nu-i doar stângaci și mărginit, ci și corupt: a elogiât americanismul moravurilor, a cântat osanale forței brutale și casei de bani. S-a inclinat până la pământ în fața stilului greșos al gloatei și astfel a repudiat stilul. A respins orice gândire înaltă, orice elan spre supranatural și transcendent.* J.-K. Huysmans, *Litughia neagră*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, traducere de Emanoil Marcu, p. 6

prin cadența ei uniformă și prin spectacolul fad pe care îl oferă.²⁷ Personajele lui sunt, în consecință, eroi ai banalității și ai mediocrității triviale, problemele pe care le au de rezolvat sunt, în cea mai mare parte, probleme ale vieții fiziologice sau materiale: dragostea fizică, dificultățile și dezamăgirile realizării ei, consecințele împovărătoare ale procreației, greutatea procurării unui prânz, imposibilitatea înjghebării unei locuințe comode, asigurarea curățeniei menajere, etc. Recenzând romanul *A vau-l'eau*²⁸, Guy de Maupassant îl rezumă astfel: „Este povestea unui Folantin, celibatar tomnatec și modest funcționar de birou, se află într-o permanentă și înfrigurată căutare a unei soluții de viață care, departe de a implica pretenții exorbitante, nu formulează decât elementare exigențe materiale. Și totul fără succes. Avatarurile

²⁷ *Își procură astfel fără să se miște din loc, senzațiile rapide, aproape instantanee, ale unei călătorii de cursă lungă; și acea plăcere adeplasării care nu există, de fapt decât în amintire și aproape niciodată în prezent în momentul în care se efectuează el o gustă din plin, în cabina aceasta a cărei dezordine studiată, ținută tranzitorie în instalare temporară, corespundea destul de bine cu călătoriile lui efemere, cu timpul limitat al meselor, și contrasta în mod absolute cu cabinetul de lucru, o cameră definitivă, aranjată, ordonată utilată pentru menținerea fermă a unei existențe sedentare.* Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, Ed. cit. op. cit. p. 19

²⁸ J.-K. Huysmans, *À vau-léau (În derivă)*, Paris, Editura Rémy de Gourmont, Colecția Édition du Bibliophile, 1882

culinare grotești și fără sfârșit – căci toate încercările de a afla un prânz care să fie și pe gustul și pe măsura pungii lui, eșuează – amorurile venale, duminicile interminabile, spectacolele teatrale care prezintă o viață neadevărată, plină de strălucire și de evenimente excepționale, fac din existența domnului Folantin un interminabil șir de mizerii banale, ducându-l la concluzia că oamenii fără parale nu trebuie să se aștepte niciodată la nimic bun, căci pentru ei *seul, le pire arrive*.²⁹ Nu li se întâmplă, adică, decât ceea ce este mai rău. Dificultățile sugerează, desigur, acestor neconsolați demnitari ai mizeriei ascunse ideea întemeierii unui cămin: *Fripturile înșelătoare și iluzoriile pulpe de berbec înăbușite în cuptoarele restaurantelor dezvoltă germenii concubinajului în sufletul rănit al flăcăilor tomnateci*.³⁰ Dar concubinajul, ca și căsătoria de altfel, se dovedesc a fi o soluție dezastruoasă. Romanele *Les soeurs Vatard*,³¹ *En ménage*,³² *En radé*³³ analizează eșecul vieții

²⁹ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit. p. 12

³⁰ Ibidem

³¹ Tradus în română – *Surorile Vatard -1879*

³² Despre romanul *En ménage*, 1881, tradus în română "Căsătorit", în luna aprilie, același an, É. Zola publică un articol în *Le Figaro*: *Nu e decât o filă de viață, cea mai banală și sfâșietoare. Întorcându-se acasă într-o noapte, un soț își surprinde soția în flagrant delict de adulter. Nu ucide nici pe domn, nici pe doamnă, pleacă, își reia existența de burlac, își reia vechile amante. Apoi într-o seară o femeie se înfățișează la el pentru a-i vorbi de probleme de interes*

în doi, uscăciunea intimității conjugale, trivialitatea soțiilor transformate în bucătărese, iminența adulterului, fatalitatea favorizării economice a unui soț în dauna celuilalt etc. Această imagine nemiloasă a vieții materiale și fiziologice are însă la Huysmans un implicit sens critic, structura organizării sociale intrând aici clar în incompatibilitate cu cele mai elementare exigențe naturale ale păturilor nevoiașе. În spiritul acestui naturalism, care pe urmele lui Flaubert³⁴ a adus în prim plan eroii burlești ai banalității, trebuie descifrată pre-istoria întreprinderilor de mai târziu ale lui Joyce, înălțând arhitectura unei epopei din substanța fadă a mediocrității zilnice și sanctificând în persoana lui Leopold Bloom pe eroul derizoriu al mitologiei moderne.

Ne apare azi premonitoare o frază folosită de Guy de Maupassant la apariția romanului *À vau-l'eau*, de Huysmans: „Acest Ulise al restaurantelor murdare, a cărui odisee se mărginește la călătorii între mâncărurile în care sfârâie uleiurile râncede în jurul bucăților de carne

comun, amândoi sunt sugrumați de emoție și se împacă. Eterna suferință și eterna prostie a vieții încep iar de la început. Nu cunosc subiect mai profund uman în simplitatea lui. Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit. p. 38

³³ *En rade*, („La adăpost”), Paris, Editura Stock, 1887

³⁴ Amintim romanele *Bouvard și Pécuchet* și *Educație sentimentală*.

necomestibilă, este sfâșietor, ucigător, deznădăjduitor, pentru că ne apare de o îngrozitoare autenticitate.”³⁵

Inspirat de propria lui condiție socială, Huysmans a știut să găsească pe eroul timpurilor moderne în slujbașul oprimat, în micul funcționar a cărui mare tragedie este alcătuită nu ca la Sofocle, de mărețe încheștări cu un destin neînduplecat, ci din necazuri mărunte și din mizerii banale, tot atât de implacabile însă, pe cât era pentru antici temutul *fatum*. Desigur, în literatura rusă, analiza acestui ambiguu personaj, în același timp victimă și acolit al despotismului, făcuse anterior obiectul unor cunoscute capodopere. În Apus însă, drumul spre Kafka, Italo Svevo, Joyce, rapsozi ai tragicului burlesc, al modernității cu noul ei Odiseu, Leopold Bloom, trece prin acest naturalism de două ori precursor: o dată prin monumentul ridicat mediocrității și insipidului, a doua oară prin sensul ironic acordat eroului și eroismului epocii contemporane.

La Huysmans în perioada lui naturalistă, mai mult decât la Zola, care are forța de a aduce în scenă masele și de a anima vaste panorame sociale, până la incandescența unor simboluri premonitorii, putem, de asemenea, recunoaște un precursor pe nedrept ignorat al literaturii existențialiste. Roquentin din *Greața* a lui Sartre și Meursault din *Străinul* lui Camus au, în celibatarul *des Esseintes*, un demn înaintaș. Dezamăgirea reiterată a

³⁵ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit. p. 14

existenței fiziologice, sexualitatea ca eșec, plictiseala, greața în fața nevoilor corporale și lipsa de sens a existenței coborâte la nivelul imanenței trupesti, individualismul maniac – toate aceste obsesii ale existențialismului își au originea în naturalism.

Caracterul naturalismului său, aplicat analizei individualismului acerb, explică de ce Huysmans s-a îndreptat, până la urmă spre o soluție religioasă și solitară: fiindcă iubirea față de Dumnezeu nu devine la Huysmans și iubire față de semenii. Dumnezeu reprezintă, pentru Huysmans, spre sfârșitul vieții, un alt episod al estetismului. În timp ce Zola a evoluat spre un evanghelism laic, de vizionar social și chiar socializant, existența mediocră și lipsită de orizont a personajelor lui Huysmans a devenit, fără prea mare greutate, simbolul tristei existențe a omului. Metoda naturalistă, departe de a intra într-o contradicție ireductibilă cu noua orientare a lui Huysmans, oferea, dimpotrivă, catolicului militant posibilitatea de a înălța și mai mult meritele împărăției lui Dumnezeu, prezentate într-un contrast izbitor cu mizeria existenței omenești. Scriitorul care își făcea o datorie să descrie în tonurile cele mai sumbre viața infestată de păcatul original al omului pe pământ, găsea astfel minuțioaselor descrieri naturaliste nu numai un loc potrivit în scrierile sale de după convertire, ci chiar o justificare. Și într-adevăr romanele acestea conțin episoade de un naturalism atât de crud, încât nu este de mirare că ele nu

au fost bine primite nici de catolici. Barbey d'Aurevilly, în general favorabil secretelor pe care le descifrase în romanul *À rebours*, a fost neplăcut impresionat de sila lui des Esseintes față de întreaga societate contemporană. Barbey detesta și el formele burgheze ale vieții sociale, își exprima nostalgia după ierarhia feudală și după onoarea cavalerască a vechiului regim, dar la des Esseintes i se părea că deslușește nu numai dispreț față de burghez, ci și față de om în general. Nu putem subestima opera divină fără a risca o pedeapsă. De aceea, în articolul dedicat romanului³⁶ *À rebours*, Barbey obiectează împotriva mizantropiei lui Huysmans. Cu atât mai mult, după convertirea scriitorului la catolicism, asemenea atitudini nu erau apreciate de spiritele conformiste. Păstrând procedeele naturalismului, Huysmans nu se eliberase integral – așa cum afirma într-o scrisoare – nici de spiritul curentului.

Romanele catolice ale lui Huysmans prezintă nu doar un interes documentar în destinul unui scriitor plin de contradicții, dar și de reconcilieri aparent paradoxale. Nimic nu indispuie mai mult în privința naturii și a ceea ce este mai bine să numim *naturalia*, decât cruzimea naturalismului. Era normal ca în opoziție, dar și în oarecare complicitate cu estetica urâtului, să se dezvolte la Huysmans gustul pentru mister, pentru ceea ce este

³⁶ Idem, p. 17

straniu, anti-natural și în cele din urmă chiar supranatural, pentru ceea ce nu este deplin traductibil într-o reacție organică.³⁷ La Baudelaire, alături de cruzimea naturii, întâlnim paradisurile artificiale³⁸, dorința de evadare din *spleen*-ul cotidian, chemarea și deziluzia călătoriilor, voința de a fugi *anywhere out of the world*,³⁹ undeva în afara lumii. Florile lui maladive emană, în afara efluviilor pestilențiale ale hoitului, conștiința și savoarea păcatului, sacrilegiul moral și religios, deci un naturalism filtrat și negat de corespondențe, bântuit de fantome creștine. Putem spune că Huysmans avea la îndemână un reper profund original, în măsură să dea naturalismului său altă întorsătură. Citindu-l pe Baudelaire, ceea ce s-a petrecut relativ târziu, după ce împlinise treizeci de ani și publicase două romane, Huysmans a avut într-adevăr o revelație.

În 1879, scriind prefata la volumul *Les rimes de joie*⁴⁰ al prietenului său T. Hannon, făcea elogiul lui Baudelaire în termeni care prefigurează, în poetul *Florilor răului*, pe părintele literar al lui des Esseintes. Căci, în afara admirației declarate și pe larg expuse de către eroul romanului *À rebours* pentru Baudelaire, gusturile sale

³⁷ Ibidem

³⁸ Des Esseintes afirmă același lucru: [...] *artificiul este marca distinctivă a geniului omenesc*.

³⁹ După poemul în proză al lui Baudelaire *N'importe où hors du monde* (t. n)

⁴⁰ M. Théodore Hannon, *Les rimes de joie*, Bruxelles, Editura Gay et Doucé, 1881

dezvăluie subtilele infiltrații ale viziunii poetului asupra lumii: des Esseintes iubește luxul, parfumurile, pietrele prețioase, tot ceea ce este artă, are oroare de tot ceea ce este natural, caută, într-un cuvânt, să-și organizeze existența ca și cum ar traduce în practică îndemnurile lirice din *Florile răului*.

Sub impulsul lecturii lui Baudelaire, Huysmans a dezvoltat termenii unei opoziții față de naturalism, al cărui imanentism fiziologic nu îl mai mulțumea. *À rebours* este nu numai punctul culminant al operei lui Huysmans, ci și un moment estetic semnificativ, care atinge unul dintre resorturile cele mai intime ale atmosferei secolului. Rememorându-și anii tinereții într-o conferință din 1927, Paul Valéry sintetizează cel mai bine fenomenul despre care se poate vorbi în privința ecoului cărții, nu doar în anii imediat următori, ci până foarte târziu în secolul XX: „*À rebours* a fost o revelație pentru tinerii din vremea mea. Cunoașteți bizara ei idee: ultimul vlăstar al unei vechi familii se închide într-o casă pe care și-a construit-o în împrejurimile Parisului și aici se dedică cultivării extreme a senzațiilor sale. Se îmbată de parfumuri pe care le-a ales în mod bizar și le-a clasat; își compune simfonii de lichioruri. Sau adună obiecte curioase, flori rarissime, de care se entuziasmează și se plictisește. Dar, prin această carte, Huysmans a făcut cunoscuți unui mare număr de tineri de acum patruzeci de ani scriitorii încă secreți, pictorii ignorați, artiștii cel mai puțin cunoscuți de public.

Din această carte am aflat numele lui Verlaine, al lui Mallarmé, al lui Odilon Redon și al altor câțiva, atunci aproape necunoscuți”.⁴¹

Dorind să înlăture formele materiale și triviale ale vieții, care făceau obiectul transpunerilor realiste și naturaliste, des Esseintes urmărea un ideal estetic aflat în proximitatea neantului, un ideal estetic pe care l-a realizat în forma sa desăvârșită poetul contemporan cu des Esseintes, Stéphane Mallarmé.

Eroul lui Huysmans, retras într-o reședință solitară în care totul fusese organizat cu minuțiozitate, în așa fel încât să constituie un adevărat paradis estetic, excluzând orice infiltrație a lumii reale, încearcă să transpună în viață ceea ce poezia, încă de la Baudelaire, sugera ca soluție pentru un *prince des nueés*:⁴² recluziunea într-un univers propriu, într-un turn de fildeș, într-un spațiu al poeziei pure.

Încercarea lui des Esseintes nu putea rămâne fără ecou. Însuși Mallarmé a răspuns imediat (adică în mai puțin de un an, ceea ce pentru stilul său de muncă lent și intensiv până la sterilitate, reprezintă un record) printr-una dintre cele mai celebre poezii ale sale, *Prose pour des*

⁴¹ Prefață la Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit., p. 43

⁴² Din versul poemului *Albatrosul*, de Ch. Baudelaire, *Le Poète est semblable au prince des nuées / Poetul e asemeni cu prințul vastei zări* în volumul *Florile răului*, traducere de Al. Cerna-Rădulescu, București, Editura Eminescu, 1991, p. 14

Esseintes (1885). Artă poetică pe care Thibaudet o considera drept culme a neinteligibilității, *Prose pour des Esseintes* este, în același timp, un elogiu (cuvântul *proză* este folosit aici în înțelesul bisericesc, de *imn*) și o reluare în termeni proprii, a idealului urmărit de eroul lui Huysmans. Jocul alternativ al imaginației care, înălțându-se, se îndepărtează de realitate și totuși se întoarce, pentru a se materializa într-o carte, îi sugerează poetului ideea că patria frumuseții este o nobilă utopie și se situează sub semnul eternității. *Prose pour des Esseintes* este consolarea, în plan ideal, pentru eșecul pe care, în ordine terestră, îl suferise rafinatul erou huysmansian.⁴³ Și este, desigur, arta poetică a frumuseții celei mai dificile, prin dezintegrarea materialității obiectului, ca și subiectului poeziei până la limita extremă, prin pulverizarea totală a ideii de public.⁴⁴ Este, poate, în același timp, un răspuns încifrat, dar polemic, dat lui des Esseintes însuși, care totuși încercase să materializeze excesiv frumusețea, utilizând ceea ce trebuia să rămână perpetuu doar o creație

⁴³ Experința lui, se știe, s-a soldat cu un eșec: despărțirea de lume slăbește în des Esseintes atât capacitatea de a regăsi emoția estetică, simțurile sale blazându-se mult mai rapid decât în condiții normale de viață, cât și în propriul său trup, care amenință să treacă în neființă.

⁴⁴ Poeziile lui Mallarmé apărute, precum se știe, prima oară într-o ediție de mare rafinament grafic, aveau un tiraj de 47 exemplare.

și o nostalgie a spiritului.⁴⁵ Cu toate acestea, des Esseintes, rămâne personajul literar în care trăiește o întreagă mitologie estetizantă a epocii. În contrast cu ideea de progres, pe care o scotea în evidență dezvoltarea științelor, a tehnicii, a metodei istorice de cercetare, dar de care viața politică profita pentru a o transforma într-un adevărat mit de glorificare a dominației burgheze, poezii nu încetează să se desolidarizeze, în multiple direcții, de optimismul acestei burghezii satisfăcute de ea însăși.

Una dintre cele mai răspândite convingeri în lumea artistică și literară de la sfârșitul secolului al XIX-lea susține, în opoziție cu mitul burghez al progresului, ideea că societatea trăiește o epocă de decadență, că arta nu poate fi decât o formă a declinului, a destrămării, a rafinamentului morbid, a devitalizării, a plictisului infinit. Estetizarea, cu alte cuvinte denaturalizarea vieții, anti-rousseau-ismul furibund sau, altfel spus, transformarea artei într-un scop al vieții, ceea ce, până la urmă înseamnă un scop în sine, era semnul caracteristic al acestei tendințe, pe care des Esseintes o ilustrează exemplar. Activitățile fiziologice, pe care naturalismul le despuia de orice aură nobilă și le despărțea de orice reflex spiritual, reclamă sofisticatului des Esseintes o întreagă religie pentru a se realiza. Sufrageria trebuie să-i sugereze o călătorie pe mare, băuturile trebuie să-i ofere o senzație muzicală, un

⁴⁵ În prefața la Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit., p. 19

dineu trebuie să aibă caracterul unei ceremonii funerare ca să stimuleze, prin maximă distanțare, apetitul. Simțurile adormite de spleen au nevoie de înscenări complicate, în care o femeie ventriloc recită pasaje din Flaubert sau o atletă de circ îi procură senzația perversă a propriei sale efeminări etc. Vestimentația, ca și locuința lui des Esseintes, este aceea a unui dandy, așa cum fusese Baudelaire, cum erau atât Barbey d'Aurevilly, cât și Mallarmé, deși poetul Irodiadei s-a văzut negat cu violență de autorul cărții *Despre dandysm și despre Georges Brummell*.⁴⁶ Deși des Esseintes realiza pentru cărțile lui preferate ediții într-un unic, dar somptuos exemplar, întocmai ca Mallarmé, care visa pentru operele lui irealizabile condiții grafice, eroul lui Huysmans inventa cu tot atâta frenezie legături fabuloase din piele sau mătase pentru cărțile din biblioteca sa. Biblioteca lui des Esseintes, sever selecționată, începe cu Apuleius și Petronius, prozatori rafinați ai decadenței Imperiului Roman. Autorii și operele care se bucurau de atenția acestui original bibliofil trebuiau să poarte însemnele voinței de evaziune dintr-o lume vulgară și prost întocmită, într-o patrie a spiritului, a senzațiilor rare, a

⁴⁶ Cartea va semnala apariția unui rafinament al artificiei, al estetizării existenței, cu repercusiuni în stilul de viață, în maniere. Mulți scriitori din secolul al XIX-lea, dintre care amintim Ch. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, O Wilde sunt tipuri de dandy.

gusturilor cât mai puțin comune. Scriitorii și poeții contemporani, ignorați sau disprețuiți de marele public, găsesc în des Esseintes un admirator rafinat și, grație succesului obținut de romanul lui Huysmans, un prim contact cu cititorii. Tânărul provincial Paul Valéry face cunoștință cu Mallarmé (care până atunci risipise prin reviste nesemnificative sau vărsase în patrimoniul parnasian puținele versuri și poeme în proză publicate) prin intermediul citatelor din *À rebours*. Huysmans a știut – folosindu-se de biblioteca lui des Esseintes – să arunce o privire, poate unilaterală, dar judicioasă, asupra literaturii timpului său și, în orice caz, mult mai puțin nedreaptă decât o făceau critici cu renume. Căci nu putem citi astăzi fără regret ceea ce scriau Brunetière, Barbey d'Aurevilly sau Bloy despre Flaubert și Zola, Sainte-Beuve despre Baudelaire și Balzac, Lemaître despre Verlaine și Mallarmé. Este drept că des Esseintes caută să scoată în evidență, chiar la scriitorii care pentru Huysmans alcătuiseră modelele primei sale tinereți, ca Flaubert, Goncourt, Zola, acele opere cu care autorul identifică sau crede că identifică acum ceea ce el numește *nostalgia altor lumi*.⁴⁷ Din admirator al *Educației sentimentale*, el devine admiratorul *Ispitei Sfântului Anton* și entuziastul care elogiase la apariție romanul *l'Assommoir* (Crâșma), preferă acum *Greșeala abatelui Mouret*, adică acele opere

⁴⁷ În prefață la Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit., p. 21

ale lui Flaubert și Zola în care insatisfacția în fața lumii oferă sugestia de a ieși din cercul prea strâmt al vieții cotidiene. Dar Huysmans nu cade în greșeala de a nesocoti pe acești mari contemporani ai săi, de care drumul său se îndepărtează. Asupra lui Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Tristan Corbiere, el atrage atenția, concurând într-o măsură acțiunea aproape simultană a lui Verlaine de a închina o carte „poetilor blestemați”. Pe Balzac îl nedreptățește nu printr-o judecată estetică defavorabilă, ci prin abandonarea lecturii lui, deoarece des Esseintes preferă, din motive lesne de înțeles, romanele care dau imaginea unei vieți cât mai depărtate de odiosul prezent.

Des Esseintes nu este însă numai lectorul care știe să discearnă în literatura contemporană valorile reale, să urmărească filonul ei subversiv, diabolic, care ruinează, mergând *à rebours*, mitul optimismului și al puritanismului burghez. Eroul lui Huysmans are totodată viziunea concretă a genului literar care convine cel mai bine acelei tendințe de esențializare până la ermetism a artei întruchipate în chip desăvârșit de către Mallarmé. Rafinamentul mallarméean reprezintă și totodată se confundă în ochii lui des Esseintes cu efortul estetic suprem al unei epoci de decadentă și de somptuoasă agonie: „Într-adevăr, decadentă unei literaturi, atinsă în mod iremediabil în ființa sa, slăbită din pricina ideilor învechite, epuizată de excesele sintaxei, sensibilă numai la

ciudățeniile care-i pasionează pe bolnavi și totuși grăbită să exprime totul când se apropie de sfârșit, înverșunată în dorința ei de a recupera bucuriile pe lângă care a trecut nepăsătoare, de a transmite urmașilor, pe patul morții, cele mai subtile amintiri ale suferințelor, toate acestea se încarnaseră, în modul cel mai desăvârșit și mai rafinat, în opera lui Mallarmé.³⁴⁸

Pe vremea când *Le spleen de Paris* a lui Baudelaire nu apăruse încă în volum, iar Mallarmé publicase prin reviste de mică importanță numai câteva dintre poemele sale în proză, des Esseintes alcătuiuse pentru uz propriu o antologie de asemenea poeme. Antologia începea cu o selecție din *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, pe care Baudelaire îl pomenește în dedicația către Arsène Houssaye a poemelor sale în proză și pe care Mallarmé, redescoperindu-l, îl citea cu nesaț; continua cu poeme de Mallarmé, recuperate din reviste dispărute și cu mici povestiri din Villiers. Alcătuiind pentru sine această antologie, des Esseintes își manifesta atât preferința personală pentru asemenea poeme, cât și intenția de a ilustra el însuși un gen care i se părea a fi *l'huile essentielle de l'art*, uleiul esențial al artei. Celebrul capitol al paisprezecelea, care se încheie cu apoteoza lui Mallarmé, expune teoria acestui gen ciudat, în care toate elementele atât de populare ale romanului urmau să fie

⁴⁸ Barbey d'Aurevilly, *Dandysmul*, Iași, Editura Polirom, 1995, p. 202

reprezentate cu parcimonie, doar atât cât este absolut necesar sugestiei.

Mergând pe firul unei tradiții pe care el însuși căuta să o derive de la Aloysius Bertrand,⁴⁹ Huysmans adâncea urmele ei și, sprijinindu-se pe exemplul lui Mallarmé, făcea din această tradiție nu numai preferința literară a lui des Esseintes, ci însăși expresia supremă a artei. Ca urmare, trăgea concluzia că arta se va adresa în viitor unui număr infim de aleși. El însuși simțea că, [...] „opera de artă, care nu rămâne indiferentă falșilor artiști, care nu-i contestată de proști, care nu se mulțumește să suscite entuziasmul numai al câtorva, devine și ea, chiar prin aceasta, în ochii celor inițiați, o artă banală, aproape respingătoare”⁵⁰.

Pentru a discerne toate implicațiile unei rupturi atât de grave între artă și public, ruptură asumată cu un orgoliu aristocratic și agresiv, trebuie să avem în vedere situația socială a individului specializat în crearea frumosului. Indiferența sau disprețul cu care este întâmpinat efortul literar, procesele de imoralitate care acoperă de rușine pe un Flaubert sau pe un Baudelaire, acuzația mereu subînțeleasă că artistul este un element antisocial, nu puteau decât să stârnească o reacție tot atât de nedreaptă și extremistă. În orgoliul rănit al acestor „poeți blestemați” și

⁴⁹ Devenit mai târziu, datorită suprarealiștilor, obiectul unui adevărat „engouement” – dragoste nebună (n.t)

⁵⁰ În prefață la Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, ed. cit. p. 24

în dorința lor de a-și esențializa până la ermetism arta, acțiunea desigur, revanșa. Dorința lor de a fi înțeleși de puțini, dar de a fi într-adevăr înțeleși, nu este decât o dureroasă și mereu contrariată nevoie de comunicare. Des Esseintes însuși, estetul mizantrop, alege traseul *à rebours*, sortit eșecului, numai după ce încercase să meargă pe drumul drept, adică să se integreze societății. Putem cita, în acest sens, îndelunga expunere asupra diverselor medii sociale pe care le-a frecventat și cu care n-a putut stabili, în ciuda dorinței sale arzătoare, niciun contact intelectual. Experiența lui plină de înțelesuri și limitată de un deznodământ care vădește nu doar un eșec propriu, ci și impasul unei tendințe mult mai generale, nu ne apare astăzi drept inutilă.

Găsim în întreaga operă un îndrăgostit de amănunte, cu un sentiment viu al grotescului, pesimistul cel mai dezgustat, cel mai plictisit, cel mai disprețuitor, ce dezvoltă și poartă pe umeri comportamentul unui ascet, rânduiala unei sihăstrie și sensibilitatea unui sfânt. Este un artist sfâșiat de dureri, dar foarte dârz, conștient și rafinat, reprezentantul cel mai ciudat al exagerărilor supreme dintr-o perioadă literară pe sfârșite. În acest context, vom analiza felul în care se prezintă spiritul lui des Esseintes când totul este luat *de-a-ndoaselea*.

*Ranița-n spinare*⁵¹ este, poate, povestirea cea mai deprimantă din *Serile de la Médan*, aceea care dezvăluie concepția profund disprețuitoare asupra lucrurilor omenești. Este războiul văzut în vagoanele de vite și în sălile infecte ale spitalelor, o înșiruire fără sfârșit de amănunte mediocre și dureroase. Unde se află unitatea de interes? Viziunea foarte limpede și plină de tensiune asupra amănuntelor neînsemnate ale vieții exterioare, un sentiment violent al nimicniciei și al plictiselii, caracteristic vieții nonreligioase a sfârșitului de secol, aceasta este ce ne frapează în *Ranița în spinare* și ceea ce vom regăsi în celelalte romane ale lui Huysmans.

În *Surorile Vatard*, Céline benchetuește, Désirée, cuminte, visează un măritiş cinstit. Céline are mai întâi de amant, pe Anatole, un mediocru, apoi pe pictorul impresionist Cyprien Tibaille, care o iubește, deși suferă din pricina mediocrității ei, și care, de altfel, o tratează ca pe o ființă inferioară, așa încât îl părăsește pe acesta pentru a se întoarce la Anatole. Désirée iubește pe un lucrător, August, dar, în cele din urmă, ei se satură unul de altul și fiecare se căsătorește aiurea.

În aceste două texte, se evidențiază capacitatea de a prinde și de a fixa amănuntele obiectelor exterioare și, de asemenea, darul de a exprima, în trăsături vehemente și crude, părțile ridicole ale vieții. Amănuntele pe care știe să

⁵¹ Nuvela apare în 1877 sub titlul *Sac au dos*, în revista *L'Artiste*, Bruxelles.

le redea pregnant, scriitorul le alege de preferință respingătoare și păcătoase, punând în selecția lor o notă de ironie crudă.

Impresia de nimicnicie și de tristețe permanentă se dezvăluie prin lipsa intenționată a planului, a compoziției, a interesului în povestire. Subiectele sunt golite de consistență, dar cel puțin ar putea să devină dramatice, dacă autorul ar avea un țel perceptibil. Dar nu există aici nicio mișcare ordonată spre un scop, care să creeze atmosfera unei drame, nicio istorie alcătuită în vederea unui efect de ansamblu și în care toate părțile să pară necesare. Personajele lui Huysmans sunt parcă nevertebrate, deosebitele lor părți nu se conexează. Viața Célinei și cea a Désiréei, fragmentate, se desfășoară paralel, cu o monotonie desăvârșită. Seria infinită a întâlnirilor dintre Désirée și August, precum o spovedanie programată, a șederilor împreună între Céline și Cyprien, se prelungește, fără un motiv aparent. Există douăzeci de scene asemănătoare și aproape toate la fel. E vădit faptul că scriitorul se străduiește să ne creeze o impresie iritantă de limitare și apăsare, ceea ce lasă receptorului sentimentul copleșitor al insignifianței existenței.⁵²

Maniera lui Huysmans amintește, așadar, în unele privințe, pe aceea a lui Flaubert, din *Educația*

⁵² Jules Lemaître, *Studii și portrete literare* – J. K. Huysmans, traducere de I. Hussar, Craiova, Editura Institutul de Editură, p. 57

sentimentală, un roman uimitor, în care nu se întâmplă nimic, iar evenimentele sunt ca și personajele. În alte privințe, Huysmans se apropie în mod clar de autorul lui *Assomoir*. Are predilecție, ca și Zola, pentru a exprima urâciunea vieții și, precum Flaubert, ne face să-i simțim plictiseala, ocolind tot ceea ce seamănă a compoziție dramatică. Caracteristic lui Huysmans este, mai întâi, această combinare a celor două maniere. Huysmans nu se ascunde deloc în opera sa: se înfățișează deplin, în fiecare dintre romanele sale, un personaj îl reprezintă și s-ar părea că personajul acesta a scris romanul. Léo, din *Marta*, și mai ales Cyprien Tibaille din *Surorile Vatard* constituie o primă schiță pentru Des Esseintes.

Huysmans este un mizantrop impresionist, căruia totul i se pare idiot, josnic, ridicol. Disprețul acesta devine la el boală mentală și el simte nevoia de a o exprima neconținut. În mai puțin de douăzeci de pagini, în *Surorile Vatard*, el suferă din pricina bucuriei grosolane a parizienilor. Duminica, notează *sentimentalismul plângător al poporului*, se îngreșează văzând *bandele idioate de studenți care rag și droaia asta de găgăuți care se lăfăiesc în haine noi din piața Concordiei până la Circul de vară*.⁵³ Cu toate că nimeni nu suferă mai mult ca el josnicia omenirii mijlocii, el se încăpățânează să expună tocmai această mediocritate. Este foarte sensibil la

⁵³ J. K. Huysmans, *Surorile Vatard*, Paris, Editura Felix Callewort, 1879, p.128, (t.n)

murdărie, la miros, la mizerie, la exemplarele de artă ridicolă și la peisajele jalnice ale împrejurimilor orașului. Precum Cyprien, eroul său „pândește cuiburile dărăpănate și bolnave” și dacă se duce, de pildă „lângă piața Pinel, în dosul unui abator”, va lăuda „urâciunea funebră a bulevardelor, desfrâul zdrențeros al străzilor”.⁵⁴

Regăsim aici fondul naturalismului și ceea ce Huysmans disprețuiește ca realitate, el valorizează ca materie pentru artă. De obicei, ceea ce interesează în opera de artă este, în același timp, obiectul exprimat și expresia însăși, traducerea și interpretarea acestui obiect. Când obiectul este cu totul urât și josnic, atunci există certitudinea că plăcerea este arta însăși. Arta pură, arta supremă există numai atunci când mânuiește urâciunile și josniciile. Surprinzător este faptul că Huysmans își dezvăluie o dragoste stranie pentru tot ce e respingător și că iubește fața întunecată a realității pentru plăcerea de a simți urâtul.

Mimarea disprețului pentru realitatea vulgară și, în același timp, predilecția exclusivă pentru această realitate, atunci când e vorba de artă, sunt atitudinile care se determină reciproc și formează, în esență, naturalismul lui Huysmans.

În căsnicie și După apă denotă o evoluție a întristării disprețuitoare a lui Huysmans, iar romancierul

⁵⁴ Ibidem

se află pe primul plan, astfel încât personajele André, Cyprien și chiar Folantin sunt, pe rând, proiecții ficționale, măști ale autorului, prin intermediul cărora își exprimă viziunea personală, sentimentele asupra vieții și ideile sale asupra artei.

Subiectul din *În căsnicie* îl reprezintă greutatea de a găsi femei, când bărbatul a trecut de treizeci de ani și, pe de altă parte, neputința de a se lipsi de ele. André, romancier naturalist de meserie, întorcându-se acasă pe neașteptate, își găsește nevasta cu un amant; pleacă fără a spune un cuvânt, își reia viața de holtei și, după o serie ostentivă de încercări, revine în cele din urmă la femeia sa. Prietenul său Cyprien Tibaille locuiește cu o prostituată, care are vocația de îngrijitoare de bolnavi. Nu e o dramă psihologică. André nu avea nicio pasiune pentru Berthe; n-o reia din pricina amintirii, a părerii de rău, a iubirii, a slăbiciunii de inimă sau a milei; ceea ce-l apasă nu e singurătatea morală, ci singurătatea la masă și în intimitate: o poveste curat fiziologică, având o morală nu tocmai veselă. Cyprien o formulează la sfârșitul cărții: „Oricum, ascultă, asta răstoarnă toate moralele cunoscute. Cu toate că se despart, amândouă denumirile duc la aceeași răspântie. În definitiv, concubinajul și căsătoria fac tot atâta, pentru că și unul și cealaltă ne-au curățit de

preocupările artistice și de întristările trupești. Să nu mai ai talent, dar să fii sănătos, ce vis!”.⁵⁵

Sentimentul absurd al vieții este exprimat cu o amărăciune din ce în ce mai crudă, când Cyprien și Andre evocă amintirile lor din liceu: *Clasicii? Niște idioți. Repetitorii? Niște vite rele. Hrana? Infamă. Școala? O ocnă. – He hei! Toți am trecut pe acolo și totuși copilăria noastră nu ni se pare atât de neagră... Aveam momente bune, fericita veselie absurdă și neînfrânată a vârstei acelea. Repetitorul nu era totdeauna un ticălos; profesorul era câteodată un om de ispravă, care credea în frumusețea versurilor lui Virgiliu și ne făcea și pe noi să credem. Mâncarea nu era grozavă, dar nu totdeauna erau gândaci în ciorbă – și mai ceream fasole! Aveam o poftă de mâncare atât de bună!*

Tocmai imaginația aceasta plină de ură conferă originalitate viziunii și stilului fascinant al cărților, fiindcă lui Huysmans îi place să disprețuiască, să urască și mai ales să fie dezgustat. La un moment dat, îl duce pe André într-un context infernal, viziune infamă a unui cârciumar. André are mobile prețioase, e aproape bogat și ar putea să se ducă în altă parte, însă autorul îl plasează astfel numai pentru plăcerea misterioasă de a vorbi încă o dată de farfurii nespălate, de carne stricată, de mâncăruri infecte și de mirosul bucătăriilor abjecte.

⁵⁵ *Apud. Jules Lemaître, op.cit., p. 64*

În *După apă*, subiectul este mai sordid: Folantin, slujbaş într-un minister, caută un restaurant, un birt, unde să poată mânca omenește. Pune să i se aducă mâncarea de la un plăcintar, dar e tot rea. După ce personajul face astfel un număr de încercări infructuoase, autorul încheie cartea. Folantin, om de rând, are, cu toate acestea, în literatură ideile literare ale lui des Esseintes. Un prieten l-a dus la Opera comică, dar el a găsit toate personajele de acolo grețose și idioate.⁵⁶

Două povești cu femei pierdute, povestea unui domn care are tulburări digestive severe, povestea unui alt domn care caută carne comestibilă – aceasta este, în rezumat, proza naturalistă a lui Huysmans. Dacă vom adăuga că aceste istorii comune sunt povestite într-un stil violent, devine justificat impasul viziunii nonreligioase.

După aceste romane, *des Esseintes* poate să se afirme: fanteziile sale nu ar putea fi cu mult mai artificiale decât acelea ale lui Huysmans și amândoi sunt, în definitiv, unul și același personaj. Unii au crezut că văd în des Esseintes un fel de Werther. În multe privințe, el reprezintă „plictisul de astăzi”. Din nenorocire, multe alte trăsături caracteristice fac din el un simplu maniac, o figură cu totul specială și excepțională.⁵⁷

Des Esseintes, istovit de tot felul de abuzuri și atins de o boală nervoasă, se retrage într-o locuință singuratică

⁵⁶ Idem, p. 67

⁵⁷ Idem, p. 66

de lângă Paris, pentru a gusta acolo plăcerile unei vieți cu totul artificiale. A iubit o femeie ventrilocă pentru plăcerea de a simți frica, atunci când ea vorbea din pânțe în mijlocul dezmierdărilor lor. Odată, după ce-și procurase un sfînx de marmură neagră și o chimeră de teracotă colorată, a pus pe ibovnica sa să-i recite dialogul dintre un sfînx și himeră din *Ispita sfîntului Anton*. După toate acestea, el se retrage în turnul său de fildeș, unde va dormi ziua și va sta treaz noaptea. Își aranjează o odaie de lucru portocalie, cu vergele și tăblii albastre indigo; adaugă o sufragerie asemenea unei cabine de vapor și, după geamul ei, un mic bazin, în care înoată pești mecanici, o cameră de culcare unde imită, cu stofe prețioase, pustietatea unei chilii de călugăr. Își privește tablourile și stampele: două *Salomé* de Gustave Moreau, planșe de Luyken, reprezentând chinurile unor martiri, desene de Odilon Redon: „*Un păianjen avînd în mijlocul trupului său o față omenească, un zar enorm de joc, pe care clipocește o pleopă tristă*”. Își aduce aminte de trecutul său, de copilăria petrecută la iezuiți, face puțină teologie, trecînd peste *Imitațiune* la concluziile lui Schopenhauer.

Într-o zi, pune să i se aducă o colecție de orhidee, pe motiv că *ele sunt flori naturale, care imită florile false*. Și este încântat: *Își atinsese țelul, niciuna nu semăna cu o floare adevărată; se părea că omul împrumutase naturii stofa, hîrtia, porțelanul pentru a o înlesni ca să dea naștere unor monștri*. Multe dintre aceste plante par a avea

răni, par mâncate de o boală venerică. *Totul e numai sifilis*, gândește des Esseintes. În urma acestora, are un vis înfiorător și foarte încurcat. Atunci își oferă un concert de parfumuri (ca adineauri un concert de gusturi). Și, deoarece plouă, îi vine pofta să plece la Londra și cumpără un ghid la *Galighani's Messenger*, intră într-o cârciumă spaniolă, plină de englezi, unde bea vin de Porto, mănâncă – așteptând trenul – *niște mâncăruri englezești într-o tavernă engleză în mijlocul unor capete de englezi și, închipuindu-și că a văzut Anglia, se întoarce acasă.*

Aici își revede biblioteca franceză, unde Baudelaire este Dumnezeuul său; de aceea i-a legat opera în piele de porc și disprețuiește pe Rabelais și pe Molière și îi pasă foarte puțin de Voltaire, de Rousseau, „ba chiar de Diderot”. Își cercetează rafturile cu cărți catolice, are oarecare simpatie pentru Lacordaire, Monstalambert, de Falloux, Vauillot, Ernest Hello și gustă cu oarecare plăcere misticismul lui Barbey d'Aurevilly.

După o pauză pesimistă și ascetică, în care el se confesează Sfântului Vincent de Paul (*de când a murit bătrânul acesta, copiii lepădați sunt adunați, în loc de a fi lăsați să piară cu încetul, fără ca ei să prindă de veste*), des Esseintes se întoarce la cărțile sale. Balzac și „arta sa prea sănătoasă” îl jignesc. Nu-i mai plac cărțile ale căror subiecte mărginite se opresc în viața modernă. La Flaubert îi place *Ispita Sfântului. Anton*; la Édmond de Goncourt, *Faustin*; la Zola, *Greșeala abatelui Mouret*. Îi

plac Poe și Villiers de l'Isle Adam. Dar niciunul nu face cât Verlaine, nici mai ales cât Stéphane Mallarmé. Teatrul, nefiind considerat literatură, nu e nici măcar pomenit. În privința muzicii, des Esseintes gustă *pe lângă muzica monastică a Evului Mediu*, numai pe Schumann și pe Schubert.

Totuși, des Esseintes este din ce în ce mai bolnav. Are halucinații ale auzului, ale vederii, ale gustului. Medicul chemat îi prescrie o spălătură cu pepton: *Operația reușește și des Esseintes nu se putu opri de a nu se felicita singur pe tăcute pentru acest eveniment, care era oarecum cununa existenței ce el își croise; înclinarea sa către artificial atinsese acum, fără chiar ca el s-o fi voit, satisfacția supremă; nu se putea merge mai departe; a te hrăni pe calea aceasta, însemna, fără doar și poate, a fi atins cea din urmă abatere de la natural. În sfârșit, medicul îi recomandă insistent, dacă nu vrea să moară, să se întoarcă la Paris. În momentul acela, des Esseintes are un acces slab de catolicism, temperat de gândul că niște negustori nerușinați fabrică aproape toate hostiile (pâinea necesară împărtășaniei n.n) cu miez de cartofi, în care Dumnezeu nu se poate coborî. Perspectiva aceasta de a fi veșnic păcălit nu poate înrădăcina niște credințe slabe, își zice eroul. Și totul se sfârșește printr-un blestem general: aristocrația e idioată, clerul decăzut, nevrozat. În cazul lui, sătul de artă și de literatură, dezgustat de operele clasice, căci ele sunt părinții decăzuților și ai cărților de disprețuit,*

găsește totul nesărat, chiar și romanul naturalist. Atunci, întrebându-se care poate fi scăparea, găsește răspunsul: *Senzația, singurul lucru care nu înșală*. Artă cea nouă, artă supremă, religia frumosului, tăgăduirea întregii arte anterioare, acestea cer o nepăsare desăvârșită pentru tot: morală, rațiune, știință. Astfel, nebunia senzaționistă a lui des Esseintes se împacă foarte ușor cu un fel de catolicism sadic.

Huysmans, cu toate excentricitățile sale, a descris o stare de spirit excepțională și ciudată, în care intrăm fără prea multă greutate și care era cea a multor tineri. Impresia care rămâne în mintea lectorului este aceea a unui tip aproape fantastic al decadentului, care vrea cu tot dinadinsul să fie decadent.

Des Esseintes urmărește zborurile sale de fantezie cu intensitate alarmantă și, de multe ori fără a ține seama de consecințe, folosește toate modalitățile de căutare a plăcerii, care au dus la starea sa nevrotică. Cum succesiunea de plăceri nu este de ajuns, el tocmește un meșteșugar să încrusteze diamante pe broasca lui țestoasă, condamnând-o astfel la moarte. Atenția sa constantă la fiecare detaliu măsoară o experiență estetică. Și-a pierdut credința catolică după ce a văzut viața coruptă a bisericii franceze, dar aspiră la statutul de viață ascetică.⁵⁸

⁵⁸ Baldick, Robert. *The Life of J.-K. Huysmans*. Oxford, Editura Clarendon Press, 1955, p. 37, (t. n)

Persoanele (reale sau fictive) care populează această lume sunt de-a dreptul fascinate de viziunea apusului culturii, de spectacolul tuturor prăbușirilor, cu afinități și predilecții, uneori stranii, pentru stările de extenuare, degenerare și agonie. Voluptatea lor supremă este să se simtă și să se proclame storși, depășiți de istorie, consumați în întreaga lor ființă. Conștiința paralizantă a stărilor anormale îi domină: sleirea vitalității îi aruncă în artificial, senzualism și hedonism; individualismul exacerbă îi transformă în cerebrali diletanți, anarhici, distructivi și cinici.

Îmbinarea aparent paradoxală a naturalismului cu credința, a filosofiei pozitivistice cu religia catolică s-au realizat în viziunea lui Huysmans în mod spectaculos. Dar aceasta nu pentru că scriitorul ar fi fost o excepție absolută față de timpul său, ci tocmai fiindcă cele două tendințe aparent opuse au coexistat și s-au sprijinit involuntar în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Într-o epocă a progresului științific spectaculos, a darwinismului și a științelor naturii, religiozitatea societății s-a diminuat treptat, până la dispariție. Însă umanitatea nu a putut suporta ruptura prea bruscă conexiunii cu transcendentul, susținut ferm prin filosofia lui Nietzsche, nu s-a putut lipsi automat de dimensiunea spirituală a existenței. De aceea, marii autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au promovat înlocuirea religiei tradiționale cu religia artei. Stéphane Mallarmé,

Oscar Wilde, prerafaeliții englezi, sau așa numiții „crepusculari” italieni au nutrit această speranță.

Iluzia înlocuirii religiei tradiționale cu religia artei nu a fost însă de lungă durată și în mai puțin de două decenii aceasta s-a risipit. Opera lui Huysmans are meritul de a fi respins, în cele două etape ale sale, ambele tendințe și de a le fi arătat în conflictualitatea lor intimă. Mai mult decât atât, o operă excepțională din punct de vedere literar, proza lui Huysmans, are mai mult valoarea unui simbol.

Pe terenul literaturii române, confruntarea celor două tendințe europene nu a fost la fel de vizibilă, deoarece spațiul românesc se afla încă într-o anumită întârziere istorică față de literatura europeană.

Au existat, totuși, câteva personalități complexe, în operele cărora ecourile disputelor europene s-au manifestat mai pregnant. Cea mai interesantă dintre ele este Alexandru Macedonski, primul scriitor care a încercat la noi să schițeze teoria unei anumite „religii a artei” și primul care a luat contact cu opera lui Huysmans. Contribuția lui Macedonski la dezvoltarea prozei artistice românești este însemnată. Bun publicist, dornic să cultive specii literare noi, mereu interesat de ultimele descoperiri ale tehnicii moderne, atras de astronomie, prevestind, într-un pasaj al nuvelei sale fantastice, televiziunea, Macedonski se înscrie totodată pe linia tradițională a prozei românești, prin cele câteva fragmente descriptive, care îl așază alături de Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și ni-l arată, prin alte aspecte, deschizând drumul prozei lui Galaction și a lui

Tudor Arghezi. Îl vor urma alți scriitori mai tineri, din același grup macedonskian, precum Ștefan Petică și Dimitrie Anghel, dar inițiatorul român al acestei formule rămâne Alexandru Macedonski.

Poet romantic, de respirație europeană, precursor al mai tuturor curentelor literare moderne de la noi, Macedonski este cel mai „cervantesc” personaj din galeria scriitorilor români. Ceea ce rămâne dincolo de gesturile exterioare, la Macedonski, și transpare din privirea difuză, bovarică, ce trece cu superioritate peste mizeriile mărunte ale vieții, este expresia unei zbateri neconținute spre absolut, a efortului mai mult decât dedalic, de a transmuta existența terestră, diurnă, efemeră, în zonele înaltei idealități. Macedonski este în veșnică, neobosită căutare a imaginarei cetăți. Nu există sentiment mai întremător, mai tonifiant, decât credința că ai câștigat, încă din timpul vieții terestre, bătălia pe care o dai, la tot pasul, cu posteritatea. Poetul, neînțeles și nerecunoscut de contemporani, nu și-a pierdut niciodată convingerea într-o dreaptă evaluare, din partea generațiilor viitoare: „Dar când patru generații peste moartea mea vor trece,/ Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,/ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin,/ Și-al meu nume printre veacuri înălțându-se senin/ Va înfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească,/ Cât vor fi în lume inimi și-o limbă românească” (*Epitaf*). În această forță de anticipație a propriului destin stă însăși grandoearea spiritului macedonskian.

Alexandru Macedonski – un reflex românesc al decadentismului

Publicarea monumentalei ediții a lui Tudor Vianu⁵⁹ și a monografiilor lui Adrian Marino⁶⁰ privind opera și viața lui Macedonski au făcut ca acestea să capete un loc semnificativ în ansamblul literaturii române clasice, un loc comparabil cu cel al marilor prozatori de la finele secolului trecut. Faptul că proza se încadrează unei alte serii stilistice și se revendică dintr-o altă tradiție culturală decât majoritatea prozei contemporane ei i-a restrâns orizontul de așteptare, dar nu i-a putut diminua importanța și valoarea.

În 1878, cu prilejul unei conferințe⁶¹, Macedonski își raporta idealul literar, prin filiație directă, la acela al

⁵⁹ Tudor Vianu, *Scriitori români*, Vol. I-III, București, Editura Minerva, 1970-1971

⁶⁰ Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1965; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1967

⁶¹ *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani.*

pașoptiștilor. Poezia contemporană trebuia, în intenția lui, să continue operele lui Cârlova, Heliade, Bolintineanu, Bălcescu, Negruzzi, preluând de la ei tocmai atitudinea socială avansată și prețioasa idee a rolului pe care îl joacă artistul în societate. Macedonski pretindea ruperea cu „învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale, ale acelei poezii de dor și jale, în care psalmodiau necurmat și pe aceeași coardă dureri reale sau imaginare. Acest gen de poezie tinde să dispară și trebuie să dispară. Junii trebuie să-și croiască noi cărări... Baza poeziei trebuie să fie omul, rostul artei este de a vorbi „despre om și despre suferințele lui în mijlocul societății”. „Poezia să ne vorbească mai mult despre om decât despre frunze; să ne vorbească mai mult despre inimi decât despre stele; să cugete mai mult decât să cânte!”

Romantismul avântat al acestor afirmații, poziția militantă sunt contrazise însă de alte elemente, ai căror germeni apar de timpuriu în concepția literară macedonskiană. În unele cronicile din *Literatorul*, apoi în articolele *Despre poezie*, *Simțurile în poezie*, poetul părăsește ideea artei luptătoare, teoretizând, dimpotrivă, o poziție aristocratică în artă și atitudini împrumutate din mișcarea estetică simbolistă a Franței contemporane lui. De altfel, însăși orientarea sa romantică anterioară prezintă un dublu aspect: pe de o parte, urmărind exemplul unui

Victor Hugo sau Byron⁶², dar și ideile romantismului regresiv, din straturile căruia Macedonski și cenacul său adoptă variate motive, de la demonism macabru și exotism, la ideea izolării de „vulg”; pe de altă parte, expunerile teoretice din articolele citate nu trebuie înțelese adesea decât metaforic, străduința – cu totul pozitivă, de data aceasta – fiind de a defini specificul poeziei față de proză, al imaginii poetice, al criteriilor de judecată a poeziei, față de cele operante în proză.⁶³ Paralel, trebuie subliniat efortul lui Macedonski de a lărgi orizontul liricii românești cu noi valori afective, noi motive poetice, dar și forme noi de poezie – versul alb – sau specii noi: poema – așa cum o înțelege el în articolul *Despre poemă* – rondelul.

Deschiderea concepută de Macedonski și de revista condusă de el față de ideile literare novatoare ale sfârșitului de secol XIX, deși a avut un impact deosebit asupra modernizării literaturii române, s-a menținut întotdeauna în limitele unei viziuni echilibrate, clasicizante asupra artei și actului creator. După cum observă Adrian Marino în monografia dedicată operei scriitorului, delimitarea lui Macedonski de ideile critice ale Junimii, prilej de nenumărate controverse în epocă, nu

⁶² Cercul *Literatorului* avea un adevărat cult al „byronismului”.

⁶³ Mircea Zăciu, *Prefață la Alexandru Macedonski, Poezie și proză*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 15

se justifică în planul concepției estetice: „[...] Macedonski se așază de la început în acest punct pe o poziție riguros identică cu a Junimii și a lui Titu Maiorescu, „purist”, și chiar „autonomist” în estetică. [...] în cel mai exact spirit al esteticii macedonskiene, „stindardul intransigent al artei pure” nu vrea să însemne altceva decât artă și „literatură înaltă”, noțiunile fiind permanent și intim asociate. Și ce înseamnă, în fond, literatură „înaltă”? Nimic altceva decât „reîntoarcere și urcare nouă către frumos, triumf al poemei simțurilor, fanteziei și cugetării”. Adică elevație, inspirație, entuziasm, dematerializare, așa cum vor cere toți romanticii și cum Macedonski, prin afinități organice, va repeta toată viața, urmându-i.”⁶⁴

Din chiar primul an de apariție al *Literatorului*, Macedonski constată semnele decadentei literaturii contemporane, pe care le reunește sub semnul „descriptivismului”: „[...] să vedem ce lipsește genului curat descriptiv ca să fie demn de numele de poezie și vom recunoaște totodată că aparițiunea acestui gen este caracterul și semnul cel mai neînșelător al decadentei literare.”⁶⁵

⁶⁴ Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 570 și urm.

⁶⁵ Alexandru Macedonski – B. Florescu, *Despre poezia descriptivă*, „Literatorul”, an I, nr. 2 din 27 ianuarie 1880, p. 26

Poezia, în viziunea estetică macedonskiană, trebuie să exprime „un simțământ”, iar poezia descriptivă „n-are simțământ”. Încercând o analiză a rațiunilor profunde ale decadenței unei literaturi, Macedonski ajunge la concluziile criticului francez Désiré Nisard, conform cărora autorii decadenți, nemaiavând energia creatoare de a aborda marile teme literare, se mărginesc la a perfecționa formal subiecte derizorii [minore]: „Poezia curat descriptivă se depărtează într-adevăr de marile izvoare ale poeziei, de simțământ, pentru a se închide în lucruri de nimic. Îi lipsește izvorul vieții și sub influența sa literatura se pălește, lăncezește și moare.

Dar cum oare poate să ajungă o literatură într-un asemenea grad de amorteală încât să nu mai găsească un simțământ de exprimat? Nu ajunge la această stare decât cu încetul, corupându-se zi cu zi gustul publicului și al autorilor prin puterea ascunsă și neînălăturabilă a lucrurilor. [...] Autorii caută simțăminte străni, și bunul simț al publicului se ostenește în curând de asemenea lucruri. Nu mai rămâne nimic de zis; ce vor face autorii? descripțiuni, adică vor vorbi pentru a nu zice nimic, și vom avea poeme despre diferitele timpuri ale anului.”⁶⁶

Decadentismul este o formă de „pedantism” literar, în care autorii exprimă „simțăminte străni”, semn al „oboselii” estetice. Definiția modernistă, poescă și

⁶⁶ Idem, p. 27

baudelaireană a frumosului – *Nu există frumusețe desăvârșită*, spune Edgar A. Poe, *fără o notă de straniu în proporții*. – îi este în tinerețe străină lui Macedonski; de altfel, cel acuzat de coruperea literaturii franceze contemporane este nimeni altul decât unul dintre întemeietorii decadentismului, Theophile Gautier, a cărui influență a avut, în opinia poetului român, „efecte dezastruoase”⁶⁷.

Cultul decadent al formei în dauna fondului este o cale greșită, și, în același timp, denotă o anume slăbiciune, o efeminare a literaturii, pe care autorii trebuie să aibă forța să o înlăture: „Forma nu trebuie neglijată, firește, dar totodată nu trebuie cultivată pentru ea însăși: în acest caz ea ucide fondul, și dacă autorii n-au bărbăția să zdrobească acea formă moartă, sau cel puțin de a-i reda viață prin introducerea unei idei noi, unor simțăminte adevărate, ei condamnă literele a pieri de inanițiune.”⁶⁸

Poziția lui Macedonski, surprinzătoare dacă ne gândim la rolul său în răspândirea ideilor moderniste europene, este o consecință a concepției sale despre frumos, în cadrul căreia noțiunile-cheie sunt acelea ale clasicismului - armonia și simetria. „Frumosul absolut este [...] un raport de armonie absolut.”⁶⁹ În perioada în care

⁶⁷ Idem, p. 28

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Al. Macedonski, *Despre frumos*, în *Opere*, vol. IV, București, Ed. Fundațiilor Regale, 1946, p. 135

Nietzsche puna la îndoială înseși fundamentele metafizicii, Macedonski era un adept convins al hegelianismului: „...armonia este ordinea, [...], ordinea este simetria sau corespondența și, toate împreună, rămân unul și același lucru, rămân ideea în sine, ideea absolută.”⁷⁰ Ordinea este, în viziunea scriitorului român, legea fundamentală a universului, căreia omul nu i se poate sustrage; asimetria este o imposibilitate: „Realitatea acestei ordini transpiră din tot ce este: din florile de gheață ce vegetează iarna pe geamuri, și ce sunt minuni de ordini corespondente, altfel zis, corespondențe de linii și culori; [...] transpiră și din culori ce nu sunt iar decât efectul unor grupări simetrice și anumite ale grupării atomilor; transpiră din însuși faptul că omul care nu este decât o sinteză a legilor universului, nu poate ieși din simetrie, din geometria realizată, spre a concepe forme sau linii lipsite de concordanță – linii asimetrice, sau diforme și ce totuși să nu aibă nicio formă.”⁷¹

Neoclasicismul macedonskian este ilustrat, în aceeași măsură, de articolele sale despre poezie: în opoziție cu fragmentarismul decadentilor, Macedonski propune *poemul total*, desăvârșit în sens clasic, din care „nasc toate celelalte genuri” și care „trebuie să le conțină pe toate”: „O poemă dar, după mine, trebuie să conțină tot: supărare, suferință, lacrimi, disperări, desgusturi,

⁷⁰ Idem, p. 136

⁷¹ Idem, p. 138

scepticism, filosofie, credință, ironie, amor, înțelepciune, nebunie. O poemă trebuie să fie însăși inima omului. Totul trebuie să se-ntâlnească într-însa în confuziune și pe neașteptate, așa precum este în viața reală. Râsul să fie lângă plâns; ura lângă amor. De la sublim la trivial, iată ce înțeleg eu printr-o poemă, iată ce trebuie să fie ea! Pentru acest cuvânt, ea se compune din tot ce s-a făcut până acuma, bun și rău, și se numește *poema omenirii*.⁷²

Viziunea critică macedonskiană este una fundamental clasicizantă. După cum crede și Mihai Zamfir „privită de la mare înălțime, sinuoasa evoluție a scriitorului pare, totuși, ferm orientată către zonele luminoase ale simbolismului și estetismului academizant. Fronda literară – ocazionată deseori de circumstanțe excepționale, cum ar fi ostracizarea socială – este numai episodică, deoarece, după fiecare criză, autorul își regăsește ritmul.”⁷³

Macedonski este primul autor prin care pătrund în literatura noastră ideile decadentismului francez contemporan: aflat la curent cu toate inovațiile literare ale vremii – ideea noutății fiind definitorie atât pentru arta, cât și pentru concepția sa estetică – Macedonski nu putea să nu fie influențat de scriitori precum Baudelaire, Mallarmé

⁷² Al. Macedonski, *Despre poemă*, în *Opere*, vol. IV, ed. cit., p. 340

⁷³ Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva, 1981 p. 221

sau Maeterlinck;⁷⁴ clasicist în ceea ce privește concepția critică, el este, în practică, alături de Ștefan Petică, estetul prin excelență al culturii române de la finele veacului trecut. De altfel, încă în 1892, Macedonski îi socotea pe autorii sus menționați printre cei mai de seamă reprezentanți ai „poeziei viitorului”: „Rolul de căpetenie în poezia modernă, îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism. Acest gen, cel mai înalt, provoacă râsete. Cu toate acestea, astăzi când simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Josephin Péladan, ca Moréas și alții, Simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.”⁷⁵

Caracteristicile *poeziei noi* sunt rezumate de Macedonski cu mândria celui care a luat parte, după propriile-i observații, la punerea temeliei noii estetici, *sinestezia*: „ținerea socotelii de valoarea de muzică și

⁷⁴ *Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Eli, Fernand Severin și alții încă [...] au avut onoarea împreună cu mine să ia parte acum 12 ani, la mișcarea provocată din Liege de revista Wallonie [...]. Acea mișcare, îndrăzneată, avântase spre ideal, a întrupat într-însa închiderea pentru profani a templului sacru; crearea unei limbi și a unor formule speciale acestor mari sacerdoții, ce se numesc Poezie și Artă [...] cf. Al. Macedonski, În pragul secolului, în Opere, op. cit., pp. 109 -110*

⁷⁵ *Al. Macedonski, Poezia viitorului, în Opere, op. cit., p. 100*

culoare a semnelor grafice”; interesul pentru formă: „deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei”; inovația continuă: „crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înavușirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată.”⁷⁶ Astfel, în mod cu totul neașteptat față de ideile din 1880, Macedonski ajunge, în 1890, la sublinierea rolului esențial al formei în literatură, ca și în univers în general. Contradicția este însă numai aparentă, scriitorul incluzând noile observații în sistemul său estetic inițial, care presupune, fără echivoc, armonia generală ca lege fundamentală a oricărei opere de artă: „Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l întocmește. Dacă s-ar putea nimici această alcătuire de forme, s-ar ajunge la netangibil și la nevizibil și, prin urmare, care ar fi atunci fondul? Se poate zice că universul întreg nu este decât un agregat de forme. Asemenea este și cu ideea. Ea nu se poate manifesta decât ca formă; în afară de forme, ideea nu există.”⁷⁷

Elementele decadente din poezia lui Macedonski pot fi recunoscute cu ușurință și, în acest sens, amintim portretul lui Nero, una dintre figurile tutelare ale spiritului decadent:

⁷⁶ Al. Macedonski, *În pragul secolului*, în *Opere, op. cit.*, p.110

⁷⁷Idem, p. 114

Neron!...—

*E Roma-n flăcări, în lacrimi și-n măcel
Căci Cezarul o știe mai rea și decât el;
E vinu-n cupe de-aur și sângele pe scară;
Desfrâu de vin 'năuntru, desfrâu de sânge-afară...
Dar astfel precum este: bizar și criminal,
Neron e încercarea de-a fi original.*

Figura efebului – a cărei sexualitate incertă, simbol al tuturor perversiunilor, i-a fascinat întotdeauna pe decadenți – a fost cântat de poetul român atât în limba română, cât și în franceză:

*Nud, din vestminte burgheze,
Mai svelt și blond decât Pheb,
Răsare superbul efeb
Un joc zglobiu să danseze. [...]*

Rondelurile sunt, în majoritatea lor, miniaturi datorate unui spirit de meșteșugar fin, interesat îndeosebi de redarea amănuntului – preocupare decadentă prin excelență; în viziunea lui Macedonski, apare tema decadentă a paradisurilor artificiale:

*Fumându-și opiumul uitării
Pe rogojini de pai de-orez,
Fo-hi spre piscul aiurării,
E dus de visul lui chinez.
Scăpat de chinul zbuciumării,
Senin ca după-un meterez,
Fumează opiumul uitării
Pe rogojini de pai de-orez.*

Articolul care reia, dintr-o perspectivă mai înaltă, ideile lui Macedonski asupra decadentismului este cel apărut în 1902, în efemera revistă literară *Carmen*. Aflat la vârsta deplinei maturități a gândirii, poetul român își expune viziunea estetică cu detașare și obiectivitate, rod al unei experiențe critice și creatoare îndelungate. Tonul pasional al primelor articole din *Literatorul* este înlocuit de un spirit analitic calm și ponderat, ceea ce duce, trecând peste opțiunile personale, subiective, ale autorului, la identificarea majorității caracteristicilor esențiale ale decadentismului literar. Astfel, decadența se conturează în primul rând ca alternativă estetică a clasicismului: „Când severitatea clasicismului și simplitatea lui maiestuoasă au început să fie lăsate la o parte de poeți și prozatori; când stilul lor a început să se încarce cu epitețe și când versul s-a depărtat de simetria armonioasă rezemată pe număr și pe accentul tonic, chiar mulțimile și-au dat seama că aceasta era o cădere, iar poeții și prozatorii epocii au fost numiți decadenți.”⁷⁸

Diferența fundamentală dintre clasicism și decadentism este una stilistică: față de „simplitatea” și „simetria armonioasă” a stilului clasic, în care cuvintele, culorile sau sunetele se supun legilor matematice ale proporției, stilul decadentismului apare „încărcat” de epitețe, abundant și complex. Sentimentele trezite în sufletul cititorului sunt și ele opuse: înălțare, seninătate și

⁷⁸ Al. Macedonski, *Decadentismul*, în *Carmen*, nr.2, din 25 septembrie 1902, p. 1

maiestate în cazul operelor clasice, „cădere” în privința celor decadente. Stilul decadent are însă – și putem observa aici schimbarea de perspectivă față de opiniile critice din tinerețe – avantaje estetice inaccesibile clasicismului: „Negreșit, stilul, atât în proză cât și în versuri, a câștigat în culoare, în grație, în armonie, în suplețe, în subtilitate, și atât ritmul versului, cât și perioadele prozei s-au făcut mai flexibile. O mulțime de nuanțe, de sentimente au putut astfel să fie exprimate și monotonia unui stil ce era rezimat numai pe anumite reguli, a fost depărtată.”⁷⁹

Stilul decadent este unul „subtil”, „flexibil”, capabil de a prezenta cele mai fine nuanțe sufletești; din acest punct de vedere, clasicismul apare drept „monoton” – afirmație cu atât mai obiectivă și meritorie cu cât, după cum arătam mai devreme, Macedonski rămâne totuși un spirit clasic.

Aceste transformări, expresii ale profunde modificări ale paradigmei estetice de-a lungul secolului al XIX-lea, sunt însoțite de o „subiectivizare” a actului artistic, subiectivizare inaugurată de scriitorii romantici. Romantismul devine astfel, și în opinia lui Macedonski, preludiul decadentismului: „O dată cu începerea secolului al XIX-lea, poezii, în genere, au devenit însă mai personale, entuziasmul lor s-a subiectivizat, așa că,

⁷⁹ Ibidem

Chateaubriand și Lamartine au fost înainte mergători ai romantismului, al căror mare preot s-a declarat, aproape imediat, Victor Hugo. În fapt, romantismul a fost începutul decadentismului la moderni.⁸⁰

Cu toate acestea, Macedonski tinde să se delimiteze de decadentism, dovedind, dacă mai era nevoie, că experimentele sale poetice sunt mai mult efectul unor entuziasme de moment, decât rezultatul unei adeziuni profunde. Îi este reproșată astfel decadentismului sinestezia, încercarea de reunire a diferitelor arte într-un „text total”, adică tocmai ceea ce susținuse cu fervoare cu numai zece ani înainte. Amestecul artelor are drept consecință pierderea purității esențiale a domeniilor artistice luate separat: „Prozatori și poeți au încălcat din ce în ce mai mult asupra domeniului picturii, iar pe când pictorii pierdeau în culoare și câștigau în idee, mănuiitorii condeiului câștigau în culoare și pierdeau în idee. De la Théophile Gautier, proza și versul, exceptându-se totuși Hugo și alții, n-a mai fost decât tablouri, iar după Verlaine și Mallarmé mai cu seamă, ea n-a mai fost decât o asonanță muzicală. În acest din urmă period, poate să fie situat decadentismul propriu-zis al literaturii contemporane.”⁸¹

Dacă trecem însă peste opțiunile personale ale autorului, vom descoperi că definiția dată decadentismului este una care poate fi formulată, cu egală îndreptățire, și

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Idem, p. 3

astăzi: „Decadentismul [...] este o exagerare a unui simț în paguba celorlalte și prin aceasta chiar, este un dezechilibru organic.”⁸² Contraponderea modernismului la „monotonia” echilibrului clasic este excesul, exagerarea, intensitatea trăirii.⁸³

Finalul articolului lui Macedonski este o condamnare fără echivoc a wagnerismului, și, prin aceasta, a întregului decadentism, în termeni ce seamănă izbitor cu analiza filosofică a lui Nietzsche din *Cazul Wagner*: „Wagnerismul, ce nu este decât un romantism muzical față cu epoca clasică a muzicii, a avut totuși un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că nevrozând auzul prin muzicalizare, s-a străpuns imperios într-un domeniu ce nu era al său, și cum, neofiți literari, prin faptul că nu erau muzicanți erau dispuși să exagereze, – sub cuvântul că fac în versuri muzică wagneriană, au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei și în locul rimei depline, asonanța sau rima falsă. Alții au mers mai departe: s-au lepădat cu desăvârșire de ritm și au schimbat versul în monstruozitate ce nu e nici proză, nici vers, un fel de amfibie intelectuală ce-și

⁸² Idem, p. 6

⁸³ Adăugăm la această idee și viziunea sfârșitului iminent, eshatologia, în decadentism, privit ca întreg, ce generează permanent neliniște și angoasă, un sentiment al urgenței ale cărei rădăcini sunt esențial creștine [n.n.].

închipuiește că are glas de sirenă, când nu-l are decât pe cel al delfinului.

Pe când simbolismul ascundea ideea sub imagini și muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai pe față pustietatea de idei și de simțire a celor ce-l practică.⁸⁴

Opoziția dintre simbolism și decadentă este, în fapt, o travestire a controversei estetice dintre spiritul academic, adept al clasicismului, și spiritul decadent, care a devenit promotorul modernismului: disputa, ilustrată aici de Macedonski, este purtată mai ales pe tărâmul criticii literare și privește o transformare atât de vastă a mentalităților, încât ecourile sale nu știm când se vor stinge. Această dispută a construit punți ori bariere începând de la Nicolae Manolescu⁸⁵ și Mihai Zamfir⁸⁶.

Dificultatea oricărei abordări analitice a decadentismului provine, în opinia noastră, din efortul psihologic substanțial pe care îl presupune acest demers: anume, de a folosi în sens definitoriu ceea ce Hugo Friedrich numește „categorii negative” și de a depăși, astfel, prejudecățile depreciative ale „academismului”, care nu este altceva decât tendința interioară fundamentală a omului către echilibru. Friedrich considera – „cunoașterea liricii moderne presupune aflarea unor

⁸⁴ Al. Macedonski, *op. cit.* p. 8

⁸⁵ Nicolae Manolescu, *G. Bacovia, în Literatura română între 1900 și 1918*, Iași, Editura Junimea, 1970

⁸⁶ Mihai Zamfir, *op.cit.*, p. 223

categorii cu ajutorul cărora să fie descrisă. Nu putem ocoli un fapt confirmat de întreaga critică, și anume că ni se prezintă cu preponderență categorii negative. Esențialul este însă, ce-i drept, că ele nu sunt aplicate în sens depreciativ, ci definitoriu. Însăși această aplicare definitorie, în locul alteia depreciative, e o consecință a procesului istoric prin care lirica modernă s-a desprins de aceea mai veche”.

Modificarea survenită în poezie în decursul secolului al XIX-lea a determinat o modificare corespunzătoare a noțiunilor folosite în teoria poeziei și în critică. Până în pragul secolului al XIX-lea, în parte și după aceea, poezia se afla în spațiul de rezonanță al societății, așteptându-se de la ea o modelare idealizatoare de teme ori situații curente, o mângâiere salutară până și în prezentarea demoniului. Apoi însă poezia a intrat în opoziție cu o societate ocupată de asigurarea economică a vieții, a devenit expresia regretului față de descifrarea științifică a lumii și lipsa de poezie a mediului oficial; se ajungea la o ruptură netă cu tradiția; originalitatea poetică se legitima prin anormalitatea poetului; poezia se proclama limbajul unei suferințe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nicio vindecare, ci doar la cuvântul nuanțat; „acum, lirica se consacră drept cea mai pură și mai înaltă manifestare a poeziei, intrând la rândul ei în opoziție cu restul literaturii și arogându-și libertatea de a exprima nelimitat și fără rezerve tot ceea ce-i insuflau o

fantezie dictatorială, o interioritate lărgită până în subconștient și jocul cu o transcendență goală.⁸⁷

Deși scriitorul a încercat în repetate rânduri să se impună atenției generale prin teatru, moștenirea dramatică macedonskiană e relativ săracă sub raport valoric. După un debut timpuriu – avea numai 22 de ani – cu *Gemenii*, scriitorului i se reprezintă în 1880 comedia *Iadeș*, localizare a unui motiv din *Sindipa*. Coloritul bucureștean, satira moravurilor protipendadei, caricatura limbajului monden amintesc tradiția comediilor lui Alecsandri. Tot ca autohtonizare a unei teme de circulație europeană trebuie văzută și piesa *Unchiașul Sărăciei*.⁸⁸ Într-un cadru țărănesc, descris cu oarecare savoare și autenticitate a limbajului, Macedonski dezvoltă o filosofie generoasă, de aspirații către un viitor mai bun și dezaprobare a bogăției de origine îndoielnică. Doi ani mai târziu, scriitorul evocă, într-o alegorie dramatică de mici dimensiuni, figura luminoasă a lui *Cuza Vodă*, opunând-o încă o dată lui *Carol I*. Curând însă, interesul său se îndreaptă către drama psihologică, lăsând o încercare în limba franceză, *Le Fou*, și piesa *3 decembrie*; se orientează apoi spre tragedia clasicistă, după modelul francez al secolului al XVII-lea, în *Saul*.⁸⁹ Ultima operă teatrală a lui

⁸⁷ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Ed. Univers, 1969, p. 15 și urm.

⁸⁸ Al cărei motiv îl tratează și Creangă în *Ivan Turbincă*.

⁸⁹ Scrisă în colaborare cu discipolul său, Cincinat Pavelescu.

Macedonski, publicată postum, este *Moartea lui Dante*. Ca și în cazul lui *Saul*, ideea tragică predomină, modelul fiind, de data aceasta, „teatrul antic”, așa cum l-au înțeles Sofocle și Eschil. În grija pe care Macedonski o acordă documentului istoric și autenticității cadrului, precum și în intenția critică ce stă la baza tragediei – aceea de a spune adevăruri amare despre societatea contemporană lui prin intermediul unui episod istoric – *Moartea lui Dante* își dezvăluie latura autobiografică. Totodată, ea e pătrunsă de suflul romantic al poeziei macedonskiene, în simbolul lui Dante, dramaturgul vizând ideea mesianismului poetic, prezentă și în teoretizările sale timpurii. În concepția lui Macedonski, ilustrată aici scenic, poetul e înzestrat cu o misiune artistică și socială. Și el trebuie să-și ducă la bun sfârșit misiunea, împotriva tuturor adversităților.

Moartea lui Dante este cea mai realizată operă dramatică a lui Macedonski, deși îngreunată de alegorii și încărcată de unele artificii scenice. Scriitorul creează totuși câteva pasaje lirice de mare frumusețe (cum este acela unde eroul își exprimă un autentic patriotism), punând totodată în lumină ideea biruinței finale a geniului, care învinge împrejurările ostile.

Într-o continuă căutare de formule noi și reafirmându-și neastâmpărul creator, așa ne apare Macedonski și în proză. Activitatea sa în acest domeniu începe prin consemnarea unor impresii din călătoria întreprinsă, în adolescență, prin câteva țări europene

(*Pompeia și Sorente, Câteva pagini din jurnalul meu de călătorie*), unde poetul este impresionat de vestigiile Antichității romane, dar și de priveliștea Vezuviului sau a mării, descoperite și invocate cu efuziunile unui autentic romantic (*Pe țărmul mării, Idilă*). O vreme îl ispitește basmul cult, repovestit după unele prototipuri autohtone sau culese din folclorul străin. Un basm de coloratură orientală – *Așa se fac banii* – îi va servi mai târziu ca pretext pentru scrierea unui scenariu cinematografic, cel dintâi scris de un român. Macedonski îl redactează însă în limba franceză, urmărit mereu de dorința de a se impune ca scriitor de circulație europeană.⁹⁰

Ca prozator, Macedonski este înzestrat cu un dar al observației plin de finețe și pătrundere psihologică, ceea ce îl orientează curând spre evocarea unor peisaje, tipuri și întâmplări din realitatea contemporană; e atras îndeosebi de aspectele contradictorii ale realității românești din epoca sa, în care se îmbinau rămășițele lumii vechi, feudale, cu elementele tot mai strivitoare ale relațiilor capitaliste. În ciclul publicat în *Literatorul* sub titlul *Tipuri dispărute*, iar în volumul *Cartea de aur* cu titlul *Năluci din vechime*, Macedonski evocă unul câte unul tipurile familiare ale unui București vechi, pe cale de dispariție: *Pitarul, Cămătarul, Căpitanul de poștă, Surugiul, Verigă-Țiganul*, (cel din urmă, admirabil prin darul portretizării)

⁹⁰ Mircea Zăciu, *op. cit.*, p. 18

sau *Cănărița*, unde obiceiul vechi e evocat nu numai pentru ciudățenia lui, ci și pentru potențialul său de dramă omenească. *Nălucile* lui Macedonski, cu coloritul și pitorescul lor, se înscriu pe linia realismului memorialistic al lui Nicolae Filimon sau Ion Ghica.⁹¹ Macedonski evocă existența umilă a slujbașilor, amintind galeria de tipuri ale lui Gogol (în *Nicu Dereanu*) sau se identifică cu toți cei furati și dezamăgiți rând pe rând de un vis pe care nu îl pot atinge (*Cometa lui Odorescu*). Asemenea psihologii sunt sondate de prozator cu îndemânare, bizarul împletindu-se nu o dată cu elementul fantast, ca în nuvela *Între cotețe*. De foarte multe ori, în asemenea personaje putem descifra în filigran profilul fantast al scriitorului însuși. Nu e mai puțin adevărat că în notațiile de stări halucinante, în transcrierea coșmarului, în lumea filtrată prin lupa măritoare a psihologiei infantile (ca în *Pe drum de poștă*) Macedonski încerca noi posibilități de investigare ale realismului psihologic, prefigurând mijloace proprii romancierilor dintre cele două războaie mondiale.

Pictural prin excelență în descrierea Bucureștilor vechi, cu grădini multe și case bătrânești (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*), el știe totuși să creioneze din linii repezi o mișcare de stradă (în *Între cotețe*) sau atmosfera unui conac la vremea strângerii roadelor (*Zi de*

⁹¹ Ibidem

august), ca și sumbra existență, într-un oraș mare și indiferent, a celor mărunți și neînțeleși (Nicu Dereanu).

Trebuie afirmat, așa cum am început să arătăm în paginile de mai sus, că moștenirea esențială a prozatorului Alexandru Macedonski se află cuprinsă în volumul *Cartea de aur*, din 1902. Aici s-au tipărit majoritatea „nuvelor lirice”, aici a concentrat, miraculos, autorul, esența aportului său. Înaintea *Cărții de aur*, există în activitatea prozatorului o extrem de lungă perioadă preparatoare, când Macedonski nu este încă desăvârșit, iar exerciții prozastice dintre cele mai felurite se succed în serie; paralel cu *Cartea de aur*, coexistă fragmente și reluări. După *Cartea de aur*, vor vedea lumina tiparului două opere de crepuscul stilistic⁹²; inovația din *Cartea de aur* se găsește reluată într-o stilizare oarecum lipsită de forță artistică. Din orice perspectivă am examina opera macedonskiană în proză, *Cartea de aur* cuprinde esențialul din punct de vedere stilistic și se transformă într-un fel de ax central în jurul căruia se învâртеște universul prozastic al autorului.⁹³

Tradiția critică a privit opera lui Macedonski drept un tot unitar și a pus în paralel, pentru a demonstra, de exemplu, o filiație, versuri din *Prima vorbă* cu reale

⁹² *Le calvaire de feu*, 1905, cu varianta românească *Thalassa*, 1916

⁹³ Mihai Zamfir, Prefață la Alexandru Macedonski, *Cartea de aur*, Editura Minerva, București, 1986, p. 6

capodopere din *Flori sacre*. Renașterea autorului din jurul anului 1890 echivalează cu un miracol. Atunci când devine creator simbolist în adevăratul sens al cuvântului, adică după pragul 1885-1890, Macedonski descoperă odată cu marea poezie și propria sa personalitate. Până atunci se mulțumește să personifice versatilul: ecouri romantice, post-romantice, neoclasice, naturaliste ori simboliste își dădeau întâlnire în forme neasimilate și într-un univers epigonic.⁹⁴

Adevăratul Macedonski este simbolist, dar numai după ce ajunsese un mare scriitor, adică după 1890. Printr-o creație compensatoare explicabilă psihologic, creatorul autentic apare atunci când veleitățile mondenului s-au văzut anulate, iar Alexandru Macedonski – a atins – material și social – punctul final al declinului. Disprețuit, repudiat și marginalizat, literatul se reafirmă, în pragul vârstei de patruzeci de ani, ca mare scriitor.

Dacă acest fapt este valabil pentru întreaga operă a autorului, dar în primul rând pentru poezie, el se verifică și în ceea ce privește proza – evident, cu unele nuanțe: anul 1890 se dovedește oricum decisiv în crearea „nuvelei lirice”. Descoperirea propriului specific prozastic este însă ceva mai timpurie: încă din faza juvenilă a *Nălucilor din vechime*, Macedonski avea intuiția unui nou stil și ajungea, în anii 1886-1887, la redactarea primelor capodopere.

⁹⁴ Ibidem

Regimul creativ macedonskian se încadrează, în acest capitol, paradigmei generale a poetului simbolist. Atât Baudelaire și Mallarmé, cât și Charles Cros și Jules Laforgue compun proză; dar proza lor va avea în permanență o situație complementară față de propria poezie și se va defini în funcție de ea. De obicei autobiografică, fragmentară și confesivă, proza lor constituie, în absolut, o posibilă explicație a poeziei. Aceeași situație și în cazul lui Macedonski; deși independența și individualitatea prozei sale în raport cu poezia par a fi cu mult mai mari: autobiografică, dar rareori explicativă, nuvela lirică a autorului român se individualizează și cucerește un teren estetic propriu.

Către anul 1890, specificul simbolist se regăsește întreg, atât în poezia, cât și în proza lui Macedonski. Dar autorul a știut să creeze acesteia din urmă un spațiu inconfundabil, compus din inspirație tradițională, stilizare locală și autobiografie filtrată discret. O structură stilistică complexă individualizează *Cartea de aur* în istoria prozei noastre.⁹⁵

Nuvelele lui Macedonski apar într-un moment care le-a fost foarte puțin prielnic. La 1900, pentru publicul cititor, termenul *proză* era echivalat cu cel de *proză de observație* sau de *narațiune obiectivă*; ne aflăm în plină afirmare a discursului detașat, în care raportul dintre autor

⁹⁵ Idem, p. 7;

și lumea creată se reduce la situația demiurgului scriptural față de o realitate ce se cere „reflectată”. Este de ajuns să recitim un text simptomatic al celui mai mare critic al vremii, Titu Maiorescu⁹⁶, pentru a vedea ce tip de proză constituia reperul timpului respectiv. I.L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ioan Slavici, Ion Creangă sau veleitarii de la revista *Contemporanul*, în ciuda diferențelor dintre ei, slujeau instinctiv același mod de a compune proză, modul scriptural și obiectiv. Tiparul lor mental abstract și modelul spre care tindeau aveau aceeași configurație. Prozatorul trebuia să înfățișeze pe „oamenii de rând”, pe anti-eroii realității înconjurătoare, trebuia să privească detașat și obiectiv lumea reprodusă.

Proza artistică propusă de Macedonski încă din primii ani ai *Literatorului* nu numai că mergea contra curentului, dar stârnea ilaritatea reprezentanților prozei „serioase”. Înzestrarea modestă a unor discipoli, precum Bonifaciu Florescu, C. Cantilli sau Th. M. Stoenescu, furniza un argument suplimentar. Cultul cuvântului în sine, descripția de aparențe gratuite și subiectivismul extrem – tot atâtea motive de scandal. Înainte de a fi cel puțin omologată drept literatură, proza simbolistă incipientă contrazicea intim însăși ideea curentă de proză.⁹⁷

⁹⁶ *Literatura română și străinătatea*

⁹⁷ Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 8;

Situația se complică prin chiar poziția lui Macedonski față de inovațiile formale. Într-adevăr, după o etapă inițială de epatare metodică a gustului comun⁹⁸, inovația prozastică simbolistă începe să se răspândească: pleiada tinerilor afirmați în ultimul deceniu al secolului optează decis pentru fantastic, scriitură poetică și forme prozodice la limită, cum este poemul în proză. Calitatea non-conformismului crește încet dar constant, prin Ștefan Petică, I. C. Săvescu sau Dimitrie Anghel. Însă maestrul lor nu i-a urmat până la capăt. Dacă punem între paranteze experimentul liric reprezentat de romanul *Le calvaire de feu* (producție destinată mai mult străinătății), Macedonski a rămas până la sfârșit într-un relativ compromis cu tradiția. El schița mereu o împăcare instinctivă cu reprezentanții autorizați ai prozei.⁹⁹

A existat dintotdeauna în proza lui Macedonski o atracție covârșitoare către trecutul premodern al României, către epoca patriarhală când familia Macedonski, instalată la moșie, ducea încă o existență seniorială. Nici nu e de mirare: gazetarul politic și social și-a manifestat mereu preferința pentru imaginara stare de echilibru social din

⁹⁸ Este vorba aici de primii ani ai revistei *Literatorul*.

⁹⁹ În articolele din *Forța morală* (1901) sau din *Le beau Danube bleu* (1905), pionerul simbolismului extremist de la 1880 face elogiul echilibrului și pare a tinde, în forul său intim, către clasicismul greco-latin. Macedonski nu se mai află la o așa mare distanță de permanentul său opozant în materie literară, de I.L. Caragiale.

epoca regulamentară sau fanariotă. *Nălucile din vechime*, dar și mici capodopere precum *Casa cu no. 10* sau *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor* își extrag substanța poetică din supralicitarea unui univers arhaic pur.

Printr-o consonanță nebănuită cu spiritul prozei românești precedente, Macedonski intuiește filonul memorialistic esențial al literaturii noastre. De la primele schițe ale lui C. Negruzzi din jurul anului 1840, urmate în același spirit de cele ale lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri sau Alecu Russo, și până la proza agreată la *Convorbiri literare*, prin excelență consacrată amintirilor, proza românească a trăit din rememorare, mereu sub semnul nostalgiei.¹⁰⁰

În altă tonalitate și în altă epocă, discursul laudativ al timpului trecut se regăsește și la Macedonski: o contradicție fertilă între scriitura simbolistă și atracția către trecutul premodern stă la baza „nuvelei lirice”. Acest tip de nuvelă va constitui aportul original al poetului simbolist la configurarea peisajului prozei românești la trecerea dintre două secole. Un simbolism inițial, neîmpins până la ultimele consecințe, inventarea poemului românesc în proză, dar abandonarea lui ulterioară; cult al ornamentului decadent, dar căutare a lui în stratul de arhaitate profundă. Astfel s-ar putea sintetiza antinomiile de bază care au produs o proză uneori excepțională,

¹⁰⁰ Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 10

comparabilă cu poezia scrisă de Macedonski în cele mai înalte puncte ale ei.¹⁰¹

În extrema tinerețe, Macedonski nu face, prin urmare, proză ci, își transcrie în proză impresiile. Regăsim aici excrescențele cele mai lipsite de vitalitate ale post-romantismului, pagini care amintesc faptul că autorul era contemporanul unor Nicu Gane, Pantazi Ghica sau Iacob Negruzzi. Sentimentalismul violent se combină, în acest gen de scrieri, după o rețetă literară sigură, cu exotismul strident și naiv. Pe când se afla pentru prima oară în Italia, copleșit de ceea ce vedea, tânărul scriitor publica întinsa bucată *Pompeia și Sorento*¹⁰²; scriitorul avea numai douăzeci de ani și aproape nimic nu lăsa să se întrevadă caligraful artist de mai târziu. Sunt paginile unui reportaj entuziast și consemnativ, inferioare, fără îndoială, din care consemnăm doar atracția sudică declarată și bine ascunsă, câteva tablouri italiene în care marele colorist de mai târziu se lasă doar presimțit. În rest, nimic nu situează această bucată de început deasupra compunerilor pașoptiste. Mai mult, exact ca în memorialele romantice de călătorie, firul reportajului se rupe brusc pentru a lăsa loc insertului epic intitulat *Peștera amorului*, episod fără legătură directă cu restul relatării.

Tot sub semnul experimentului exotic se plasează și redactarea poemelor sale în proză; dacă *Cei doi îngeri* a

¹⁰¹ Idem, p. 11

¹⁰² Revista *Oltul*, 1874

fost scris într-adevăr la Ischia în 1873, atunci Macedonski este autorul primului poem românesc în proză, ceea ce nu este surprinzător. Familiarizat din tinerețe cu literatura franceză, scriitorul aderă la spiritul ei încă din perioada primului exil voluntar la Paris (1884-1885). Baudelaire inaugurase deja noua specie cu volumul *Spleen de Paris*, iar simboțiști de mână a doua¹⁰³ o făceau să avanseze în conștiința publică. Observăm însă că poemul în proză propriu-zis, compus după rigori sintactic-prozodice și tropice stricte, i-a rămas străin autorului român: tradiționalismul său funciar și-a spus probabil cuvântul. Fapt este că cele câteva poeme în proză ortodoxe scrise de Macedonski¹⁰⁴ nu au o valoare artistică deosebită și pot fi trecute în categoria exercițiului mimetic. Nimic nu lasă să se întrevadă reformatorul de mai târziu – poate doar căutarea obstinată a noutății.

Trecerea spre proza autentic simbolistă nu s-a făcut brusc, în urma vreunei revelații instantanee, pentru că vagi promisiuni existaseră și în bucățile juvenile. Poate că cea mai tipică proză premonitorie este *Palatul fermecat* (1881), o încântătoare fantezie de decorație interioară, atestând deja una dintre dimensiunile capitale ale nuvelor de maturitate, și anume cultivarea ornamentului prețios. Prin *Palatul fermecat*, prozatorul făcea pasul decisiv, trecând din teritoriul comun al inspirației locale în ficțiune integrală. Sub

¹⁰³ Precum J. Destree, Mac Olin, Stuart Merrill.

¹⁰⁴ *Pe țărmul mării, Poema poemelor*.

raportul construcției, această bucată înfățișează paradigma evoluției macedonskiene: început ca o nuvelă comună, *Palatul fermecat* s-a transformat în ceva infinit mai amplu, și-a câștigat dimensiune spațială, devenind o specie de narațiune lirică deocamdată imposibil de definit¹⁰⁵. „Drept cameră de culcare îmi alegeam patru pereți, tapisați cu atlas albastru ca cerul, care cădea în cute onduite de-a lungul lor, separat pe intervale cu câte o torsadă de fir care se termină printr-un ciucure format din mici mărgăritare. În centrul tavanului strângeam toate cutele atlasului, ceea ce forma o foarte frumoasă domă fluturătoare. Patul era înălțat pe câteva trepte, față în față cu ușa de intrare. Scund și cu răzămătoare răsucite cu eleganță, lemnul său de trandafir dispărea pe jumătate sub valurile unui polog de Bruxelles ce-l înfășura ca într-un nor diafan. În unghiurile odăii, câte o sprijinitoare de abanos încrustată cu fir de argint și încărcată cu vase de porțelan conținea plantele cele mai rare și umplea aerul cu niște parfume îmbătătoare. Transparențele de fluidă trandafirie îndulceau cernând printr-însele tonurile azurii ale zilei născânde; iar din centrul cutelor de atlas ale tavanului scobora pe două lăntișoare de argint o lampă rotundă, formată din plăci de sîdef, subțiri ca foaia de hârtie, așa că, ori de câte ori o aprindeai, odaia se umplea de o palidă lumină, albă și ușor nuanțată cu roșu. Ai fi crezut că este însăși luna care răsare!”

¹⁰⁵ Macedonski o numea „fantezie originală”.

Pe urmele *Palatului fermecat*, autorul revizuieste însăși noțiunea de narațiune sau de nuvelă și ajunge la concluzia că nu invenția epică importă, ci încărcătura emotivă cuprinsă în text. Lecția simboiștilor de cenaclu¹⁰⁶ îl lămurise asupra specificului prozei simboliste, greu de găsit pe teren pur faptic. Paralel cu propria sa evoluție interioară spre simbolism, Macedonski își însușește spontan un nou concept de proză, a-faptică și non-narativă, în măsura în care descripția însăși devine etapă obligatorie pentru sondarea misterului. Descrierea simbolistă este un ultim contact cu lucrurile și cu lumea fenomenală înaintea saltului în invizibil. Macedonski reface pe cont propriu traseul acestei experiențe.¹⁰⁷

Se schimbă astfel complet optica artistului: până atunci, descrierile fuseseră interstiții statice într-un flux narativ primordial, pauze calculate în trama narativă. Nu numai întreaga poză pașoptistă românească se supusese acestei reguli, dar aproape întreaga proză contemporană lui Macedonski. Prozatorul se aventurează într-un proiect cu sens invers: drama narativă va fi simplu pretext epic pentru fastuosul poem în proză pe care-l încadrează. Dacă până acum descripțiile jucaseră rolul de pauză în narație, de acum încolo narația schițează prelungiri ale descripției, lipsite de importanță.

¹⁰⁶ Amintim pe Charles Cros, Remy de Gourmont și Jules Laforgue.

¹⁰⁷ M. Zamfir, *op. cit.*, p. 12;

Astfel au luat naștere capodoperele cuprinse în *Cartea de aur*. Judecate după tipare tradiționale, aceste narațiuni pleacă de la motive dintre cele mai felurite: pun în scenă autobiografia (*Pe drum de poștă, Dramă banală*¹⁰⁸, *O noapte la Sulina*), creează câțiva alter ego fantăști, care duc la extrem și uneori la nebunie manii nevinovate ale autorului lor (*Între cotețe, Nicu Dereanu*) sau ridică propriile aspirații ale lui Macedonski la nivelul unor reprezentări simbolice (*Zi de august, Masca*). De la pretexte felurite se ajunge însă în același punct – și anume la „poemul” central, capodoperă perfect caligrafiată, detașabilă de context.

La rigoare, deducem definiția simbolismului numai pe baza diferențelor dintre o descriere tradițională și una aparținând lui Macedonski. Aceste „poeme” aflate în centrul nuvelor pot fi intitulate diferit: „Cula boierului Stambulichie” (debutul nuvelei *Zi de august*), „Marină de seară” (finalul bucății *O noapte în Sulina*), „Ivirea zorilor” (tabloul din *Între cotețe*), „Camera mortuară” (pasajul central din *Dramă banală*), „Interior patriarhal” (esența schiței *Casa cu no. 10*). Rareori o operă precum *Cartea de aur* a răspuns simbolismului prin sincronie mai acut decât creația macedonskiană. Baudelaire însuși a fost nu numai unul dintre patronii spirituali ai *Literatorului* încă din

¹⁰⁸ Dedicată lui Constant Cantilli.

primii ani ai revistei, ci și idol al lui Macedonski, veșnic dispus să baudelairizeze.

Încercând să distingem notele originale, observăm că tehnica descriptivă a autorului se caracterizează prin cuplarea oarecum neașteptată a două porniri de aparențe opuse, producătoare finalmente ale textului: pe de o parte, surprinderea fibrei intime a lucrurilor, compunerea unor peisaje „mișcate”, a unor tablouri cu viață interioară; pe de altă parte, pasiunea de colecționar și de estet în sensul modern al cuvântului, atracția pentru obiectele savant asamblate în gustul estetismului *fin-de-siècle*.¹⁰⁹ Mai întâi, cultul aceluși abis baudelairian spre care au privit toți simbolistii europeni cu fascinație și oroare; apoi, perspectiva retragerii în sere calde, ornate cu toate visele decorative ale lui Des Esseintes. Prin urmare, propensiune metaforică mereu contrazisă de colecționarul metonimic. Între aceste două limite se naște nuvela lirică macedonskiană.

Cele două tendințe se regăsesc în textele principale din *Cartea de aur*, dar, în cazuri excepționale, se întâlnesc chiar în același fragment. Există descrieri macedonskiene metaforice, non-conformiste față de ideea anterioară de peisaj, și descrieri metonimice, în care prozatorul

¹⁰⁹ M. Zamfir, *op. cit.*, p. 13

înregistrează suprafața obiectelor. Vibrația metaforică frappează cea dintâi.¹¹⁰

„Pajiștile și arăturile, cu bogăția lor de bucate, se desfășoară, peste râu, până la poalele dealurilor, și urcă uneori pe ele. Spre dreapta, acoperișurile de tinichea de la câteva biserici sătești răsar licăritoare în lumina unei zile de pe la începutul lui august. Dincoace de Plăvița, în poalele dealului din stânga, se ridică, veche și coperită cu șindrilă, biserica comunei Stămbulești, al cărei turn e ocolit de porumbiei ce se îngurluiesc.

Cu privire pe această fermecătoare vale, colț al unei Elade de odinioară, albește așezată cam la sfertul dealului, cula cu pridvor de zid a boierului Stambulache. Pe coastă în sus, pornesc spre dânsa ulmi bătrâni; pruni călugărești, cu prune cu gât, galbene și lungărețe; pruni obișnuiți, duzi prăfuiți și nuci cu foi late și umbră mirositoare. Amestecați în același asalt pe care pomii și copacii îl dau dealului se află un număr oarecare de corcoduși și câțiva cireși. [...]

Odată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulache, urcă și pomii, ce izbindu-se de gardurile curții boierești, îi dau ocol și o iau la mijloc.

Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunii, amenință cu rădăcinile pomilor și ierburilor să

¹¹⁰ Idem, p. 15

spargă gardul care împrejmuește casa pitarului și, cu vremea, să dea iureș însăși culei, să se agațe de ea, să i se încleșteze în ziduri, să-i știrbească temelia și rozând-o, s-o surpe și s-o șteargă din fața pământului.”¹¹¹

Fragmentul reprodus se află în primele pagini ale nuvelei *Zi de august* și el deschide, într-un anumit fel, *Cartea de aur*. Suntem departe nu numai de vaga armonie pe care am fi tentați să o percepem la început, dar și de evaziunile coloristice ale unui Alecsandri sau Bolintineanu. Dacă primele cuvinte ale descrierii trimit încă la un peisaj semi-bucolic, pe măsură ce avansăm, o panică inexplicabilă pare a cuprinde pe prozator: copacii capătă o viață independentă, transformându-se în entități dușmane omului, care desfigurează literalmente peisajul inițial. În plan gramatical, această schimbare de perspectivă se traduce nu numai prin abundența neobișnuită a sintagmelor verbale, ci și prin locul central pe care ele îl ocupă în punctele nodale ale textului. Verbele nu sunt întâmplătoare, ci formează tropi destul de complicați, de obicei metafore personificatoare, așa încât ele generează, dintr-un plan de adâncime, tot textul și îi modifică structura internă. Chiar elementele pur statice sunt aduse, în sintagme verbale, la o viață neașteptată („cula... albește”, „oglanda licărește”, „gardul împrejmuește”); când e vorba de plantele ciudate, personificate,

¹¹¹ Alexandru Macedonki, *Cartea de aur, Zi de august*, Editura Minerva, București, 1986, p. 3

atunci suita sintagmelor verbale sugerează un apocalips local: „pajiștile și arăturile... urcă”, „ulmii pornesc”, „pomii și copacii dau asalt... dau ocol culei, o iau la mijloc”, „obșteasca pornire a văii spre cucerirea înălțimilor... amenință să spargă gardul” etc.¹¹²

Se construiește, astfel, o descriere metaforică, deoarece peisajul schițat mai sus nu este indiferent sau izolat: el reprezintă uvertura „naturală” pentru drama umană ce se va desfășura mai târziu, adică pentru inflăcărarea erotică în care vor fi antrenați cei doi tineri, Trana și Niță. Ca și în alte scrieri macedonskiene, dogoarea Erosului căreia îi va cădea victimă, în acea zi de august, apariția Tranei este prefigurată de agitația peisajului. Mai târziu, *Thalassa* va oferi un exemplu și mai elocvent. Deflorarea fetei intră în consonanță, în viziunea prozatorului, cu frământarea întregii naturi, cu ruperea tiparului peisagistic, cu violentarea solului. O „desfășurare de simțuri” se petrece pe toate palierele narațiunii, puse, toate, sub semnul tabloului-uvertură citat mai sus: pe terasă, familia și prietenii boierului Stambulichie își devorează dejunul cu poftă pantagruelică, într-o frenezie sexuală derivată; fiul boierului, Costică, începe cu Floarea o idilă ce va duce, probabil, la finalul răvășit și violent realizat de Niță și Trana exact în același timp. Cei doi tineri imprimă o paradigmă de comportare tuturor

¹¹² M. Zamfir, *op. cit.*, p. 15

personajelor. În fine, hora sălbatecă din jurul focului, prelungită până noaptea târziu, reprezintă un derivativ ludic al aceluiași instinct erotic dominator. Iubind, mâncând și jucând hora, eroii participă, de fapt, la același ritual orgiastic, pentru că cele trei acțiuni se continuă și se completează, fac parte din același scenariu. Fiecare gest din *Zi de august* are un ecou în propriul text al nuvelei, inteligibil numai prin raportare la schema sugerată mai sus. Iar pentru a oferi cifra de lectură al întregului text, Macedonski schițează magistrala uvertură peisagistică, în care frământarea naturii întregi ține de expansiunea necontrolată a aceluiași Eros.¹¹³

Scriitura metaforică a autorului corespunde, prin urmare, unui proiect textual dintre cele mai coerente: descripția de natură concentrează semnificațiile trans-descriptive ale întregii opere, descoperindu-ne astfel nucleul artei simboliste. Elementele de natură, întâmplările și gesturile cotidiene trebuie reinterpretate de autor pentru ca ele să se transforme în operă de artă. Adevăr etern, firește, dar pe care epoca simbolistă l-a descoperit mirată, ca pe o noutate senzațională. Schița picturală bazată pe tonuri aurii luminoase, intitulată *Soare și grâu*, expune acest adevăr estetic într-o manieră aproape didactică: un accident al trăsurii cu patru cai oprește niște călători în mijlocul unui lan de grâu; nu există un tablou,

¹¹³ Idem, p. 17

în sensul obișnuit al cuvântului, ci o îmbinare a culorii, a luminii și a stării de spirit ce se revarsă, ca o minune, peste cei câțiva orășeni. Aflat printre călători, scriitorul este singurul om care încearcă se verbalizeze miracolul:¹¹⁴ „Călătorii intrară înăuntru. Căi o urniră din loc. Ei o târau cu greu, dar, în sfârșit, o duceau. Târâș-grăpiș, călătorii ajunseră în sat, se deteră jos și rămase peste noapte acolo.

Dar aurul ce se șterse de pe holdele de grâu, odată cu asfințirea soarelui, nu se șterse din amintirea lor...

Și unul din ei măcină din grâul prin care trecuseră, și îl amestecă cu soarele dusei zile, ca să facă și din unul și din altul o pâine a neuitărei spre a se hrăni și alții cu ea...”¹¹⁵

Tehnica revine și în alte nuvele, unde scriitura se află de la început precis orientată. În textul *Între cotețe*, blândul Pandele Vergea, bucureștean mediocru și inofensiv, visează să-și schimbe statutul existențial. Pentru o asemenea fantastică metamorfoză, autorul începe cu descrierea unui peisaj în care impresionismul se impune ca modalitate picturală. Din curtea de mahala unde trăiește, eroul asistă la o nouă Geneză, la jocul fantastic de umbre și lumini ce precede apariția soarelui. Ivirea zorilor este momentul în care, după expresia scriitorului, „lucrurile începeau să-și hotărască formele” și totul devine posibil. În întuneric, lumea se prezenta încă drept un haos al

¹¹⁴ Idem, p. 18

¹¹⁵ Idem, p. 19

tuturor virtualităților. Fără aparentă legătură cu fabula propriu-zisă, uvertura semi-fantastică a nașterii orașului din tenebre stabilește tocmai acea relație nebănuită, ascunsă și, în ultimă instanță, aleatorie ce unește metaforizatul de metaforic. În cazul de față, metaforicul este un text continuu și pictural, compus din neguri, lumini și câteva culori, destinat parcă a demonstra virtuțile literare ale impresionismului: „Înecat încă de întuneric, orașul își lăbărta sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul-Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrâncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talaze de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amestecau într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului.”¹¹⁶

„Dimineața lua însă în stăpânire marginea de capitală ce i se afla în drum, și albicioasa ei păclă, străpunse pe locuri de turnuri și clopotnițe, se împingea

¹¹⁶ Alexandru Macedonski, volumul *Cartea de aur, Între cotețe, Publicată de Stabilimentul Grafic Albert Baer, București, 1902, p. 30*

deasupra întunericului rărit. Desimea aburilor smulși pământului de apropierea ivirei soarelui se subția, lucrurile începeau să-și hotărască formele, și în cer pornea să curgă o Dunăre albă și nețărmută; tot ce fusese întuneric se schimba în lumină; însuflețirea răsăritului se lăsa peste tot, tivea norii cu vișiniu, îi vărza cu dungi roșii și, înflăcărând adâncimile eliptice ale soarelui, îi sufla cu aur”.¹¹⁷

Un text precum *O noapte în Sulina* a fost, la rândul lui, compus în vederea realizării descrierii finale: până aici, se reia regula *Cărții de aur*. Ceea ce apare ca o noutate este îmbinarea dintre scriitura metaforică profundă și concesiile făcute gustului estetizant, alăturării insolite de culori. Marina impresionistă este tradusă în cele mai frumoase fraze, întretăiate însă de amănunte pitorești sau șocante. Tabloul din *O noapte în Sulina* face legătura între scriitura metaforică și cea metonimică, unificând tendințele opuse ale spațiului prozastic macedonskian: „Pe mare, pe Dunăre și prin trestii, răsfârângerile soarelui ce-și lua ziua bună păreau că zboară ca niște fluturi galbeni și roșiatici. Vapoare, cu mișcarea matrozilor pe punți, însuflețeau portul. Dinspre valuri și dinspre partea Insulei Șerpilor, un vas-pilot, împurpurat de soarele ce se înecase pe trei sferturi în mare, se arăta cuprins de flăcări. În dreapta portului, palatul Comisiunii europene, clădire tot atât de măreață ca și a Universității din București, în

¹¹⁷ Alexandru Macedonki, *op. cit.*, *Între cotețe*, p. 33

mijlocul orășelului de case ale impiegaților săi, privea marea cu întreitul lui șir de ferestre suprapuse, ca și cum, înăuntrul odăilor, ar fi fost aprinse mii de lumânări în polecandre de argint și cristal. Dar, cu încetul, valurile se catifelau cu întunecările liliachii ale unui indigo ce, neîncetat, se posomora. Trandafirii muriră în cer și pe apă. Crinii argintii își deteră sufletele în guri de beznă asupra mării și împrejurimilor. Apusul singur mai rămase, câtăva vreme, luminos. Nu trecu însă mult și cerul luă, și de acea parte, înfățișarea verzuie a peruzelilor ce îmbătrânesc și mor. Secera de diamant a lunei scânteia cu o dulceață lăcrămoasă.”¹¹⁸

Tehnica pur descriptivă a autorului evoluează în sensul autonomizării culorii și a luminii: Macedonski nu se mai simte obligat să respecte conturul obiectelor, să „deseneze”, ci operează doar cu culori și mase de umbră. Tabloul Sulinei este cel al unui impresionism care a câștigat teren. Dar maniera artistă a prozatorului, mereu prezentă, ajunge să reprezinte, într-un anumit fel, efigia stilului macedonskian; transa metaforică a trecut mai puțin observată în exegeza de specialitate, în schimb s-a impus cu deosebire imaginea unui Macedonski esthet *fin-de-siècle*. Există, fără îndoială, o componentă esențială a ornamentului prețios în proza autorului.¹¹⁹ Deja *Palatul*

¹¹⁸ Alexandru Macedonski, *op. cit. O noapte la Sulina*, p. 55

¹¹⁹ Amintim doar pe Charles Cros și Huysmans, Remy de Gourmont și Jean Moréas; în fapt o întreagă generație

fermecat, pragul spre estetism al scriitorului, cuprindea o tipică invenție de colecționar, oglinda miraculoasă. Ea nu se definește doar ca producătoare programată de metonimii, ci și ca definire involuntară a orizontului cultural macedonskian. Pentru autor, cultura avea aspectul unei suite de tablouri memorabile sub specie anecdotică.¹²⁰ Nu toate descrierile rămân la acest nivel naiv. Treptat, ochiul scriitorului începe să fie furat de tonurile tranzitorii sau șterse; metonimia, adică explorarea până la capăt a resurselor contextuale ale limbajului, nu va mai apărea sub forma didactică a oglinzii miraculoase, ci sub cea infinit mai subtilă a tabloului întâmplător sau a picturii de interior. „Firidele” reale și simbolice din *Casa cu no. 10* reprezintă un muzeu fortuit, surprins de privirea indiscretă și artistă a autorului într-o casă de epocă. Alăturarea muzeală a obiectelor materializează definiția metonimiei: „Încolo, așa era peste tot odaia de primire, iar tot la fel se

simbolistă s-a amuzat în colecționări bizare, aducând la Paris paravanul japonez și vasul chinezesc.

¹²⁰ [...]și în fiecare zi se succedau în acea oglindă tablouri noi, așa că cei cărora le-ar fi fost dat să locuiască în salonașul meu vreu câteva zile ar fi putut să vadă, pe rând, pe Isus Hristos urcând la calvar și doborât de sub greutatea crucei, pe Neron încoronându-și fruntea cu roze și dând ordin să se ardă Roma, pe Napoleon I încremenit și el și calul său în momentul dezastruosului sfârșit de la Waterloo, Alexandru Macedonski, volumul *Cartea de aur, Între cotețe*, Publicată de Stabilimentul Grafic Albert Baer, București, 1902, p. 82

înfățișa și cea din Ulița Nemților-cu-coadă, cu mica osebire că în păreții ei se afla un ocol de firide, cu perdelele de borangic cusute în mătăsuri și fluturi, prin crăpătura căror se zăreau ori ciubuce de iasomie cu mari imomele de chihlibar înflorate în peruzele, ori mătânii de preț, călimări de argint de pus în brâu, iatagane și cuțite cu mânerele numai pietre scumpe și chiar, în una din ele, bătută pe fundul peretelui, o minune de icoană lucrată în sidef și adusă de la Ierusalim de cine știe ce neam al boierului”.¹²¹

Ajuns în posesia deplină a acestei scriituri, Macedonski se amuză uneori realizând tururi de forță picturale doar pentru plăcerea policromiei și doar pentru a transforma în vis oriental o modestă grădină bucureșteană (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*).

„*Au reste, l'artifice paraissait a Des Esseintes la marque distinctive du génie et de l'homme*” – această frază a lui Huysmans definește sintetic perspectiva simbolismului ornamental asupra lumii. Însă acest enunț nu se aplică neapărat și prozei lui Macedonski¹²², cel puțin în privința textelor reușite din *Cartea de aur*. Este adevărat că resortul ultim al prozatorului Macedonski, dar și al poetului, se găsește în asocierea imprevizibilă și grațioasă, în efectul contextual. De asemenea, prozatorul de nuanță simbolist-ornamentală se lasă deseori tentat de

¹²¹ Alexandru Macedonki, *op. cit. Casa cu no.10*, p. 106

¹²² M. Zamfir, *op. cit.*, p. 19

abisul metaforic, având presimțirea netă și a unui altfel de simbolism. Atunci îi apar în proză scenele cu semnificație abisală, descripțiile cu dublu fundal și tot ceea ce s-ar putea atașa unui simbolism al profunzimii. Prozatorul caută ornamentul prețios în tablouri autohtone, în case bucureștene patriarhale și izolate, în ambianța unor personaje precum *Cămătarul*. Tensiunea creativă s-a stabilit la Macedonski între un simbolism visat și altul realizat în cea mai mare parte a paginilor.

Romanul liric *Thalassa* din 1916 reprezintă ultima etapă a evoluției prozei lui Macedonski. Precedată de un exercițiu stilistic în limba franceză, *Le calvaire de feu* (1906), *Thalassa* supraviețuiește atât ca realizare literară independentă, cât și ca propunere de frapantă originalitate pentru un nou tip de roman.

Din fericire, varianta românească apare mult superioară: redactând în propria sa limbă, marele scriitor reintră în drepturi. Acuitatea sa lingvistică duce la înlăturarea multor glose semi-științifice și oferă un text care, păstrând esența frazelor din textul francez, a renunțat la aerul ridicol. Reforma acționează în mai multe direcții: sporește întrucâtva substanța epică; analizele scad în întindere și rămân reduse la intuiția de bază; în fine, urmărind cadența anotimpurilor în paralel cu timpul interior al eroului, Macedonski face din insula Lewki, încadrată unei naturi de vis, personajul principal al scrierii.

Peisajele abisale din *Cartea de aur* revin de multe ori în *Thalassa* cu forță remarcabilă. Evident, avem a face cu un stil deja obosit – și însăși abundența descrierilor este aici semn de crepuscul. Însă atracția scriiturii metaforice pare că sporește uneori în raport cu nuvelele și duce la pagini de mare subtilitate, la o revărsare impresionistă copleșitoare. *Thalassa* pătrunde, la un moment dat, într-o peșteră simbolică, trece pragul spre altă lume; utilizând cu lejeritate simbolurile fundamentale ale literaturii contemporane lui și mergând în profunzime la simbolurile riturilor de trecere, Macedonski îl face pe eroul său să pășească hotarul irealității și să plonjeze în sfera metaforicului: „Cameră de templu subteran, sau subsol al unui altar dispărut ale cărui maiestose propilee vor fi stârnit cândva aceeași admirațiune ca Parthenonul, locașul în care *Thalassa* se află era nalt și pătrat. Pereții lui, neîncărcați de podoabe erau, ca și pardoseala, din marmoră gălbuie. Lumina zilei curgea domoală înăuntru și, răsfrângându-se pe poleiul pereților, îi aurea blajin. O pace răcoroasă cuprindea pe tânăr. Și când ochii i se deprinseră cu jumătatea de întunec, tihna locului, simplitatea lui gravă îl răpiră zbuciumării trupești – timpului – lui însuși. Privirile pe care și le plimba ocolitoare i se desfătau aci de-a lungul ciubucului ce despărțea pereții de tavan, aci pe gheața bălaie a lespezilor, ce-i răsfrângeau umbra ca o apă liniștită. Dar în fund, un stei de onic de culoarea lunei, uriaș dintr-o

singură bucată, îi umplu vederea cu lumina lui moale. Înalt de o jumătate de metru pe o lungime de doi și având o suprafață orizontală asemănată, acea minune a timpilor străvechi putuse să fie deopotrivă pecetia pusă pe vreun mormânt sacru sau masa-jertfelnic a unor credinți ce s-au stins. [...] ¹²³

Era purtat spre alte locuri și spre alt timp, dar – lucru ciudat – în lumea în care încăpea nu se simțea străin. Se afla între palate de granit, de marmoră, de porfir, între peristiluri pe coloane mărețe, dinaintea unor porți de bronz și a unor tende de purpură. Pe pieți și pe strade curgea un amestec de mulțimi în tunici viu colorate, în paliume albe și roșii. Sclave cu viorele în ochi, cu flori de maci pe buze – dau colinde, se țineau de el printre veselile de soare și duiosiile de cântece toarse de voci de argint – printre exaltările de imnuri ce răsuflau afară din temple și printre norii parfumelor arzând și fumegând pe tripede. Iar deasupra și împrejurul lui, un alt cântec: cel al primăverii și al veseliei soarelui, în depărtări cu neîntrecutele priveliște ale jocurilor olimpice”. ¹²⁴

Sfera în care Macedonski își afirmă deplin măiestria descriptivă, în corelație sugestivă cu fondul afectiv al ființei umane, este cea a consonanței vibratile a lumii sub semnul agitației erotice. Eroul trăiește într-o frenezie continuă, pe

¹²³ Alexandru Macedonski, *Thalassa-Nuvele*, Editura Erc Press, București, 2010, p. 34

¹²⁴ Idem, *op. cit.* p. 36

care o transmite naturii înconjurătoare; condiționarea devine reciprocă în această trăire simetrică și universală. În paginile *Thalassei*, scriitorul a transfigurat toate obsesiile tinereții, motivele poetice esențiale fiind puse sub semnul Erosului: pagina citată mai sus concentrează numeroase motive de largă circulație și cu semnificații simbolice profunde în opera macedonskiană, de la poemele *Avatar*, *Lewki* sau *Ospățul lui Pentaure* până la prozele *Palatul fermecat* sau *Zi de august*. Constantele operei lui Macedonski – fascinația sudului și a Antichității clasice, cultul formelor și al culorilor, non-conformismul social, erotismul – ies din nou în evidență pentru ultima oară în *Thalassa*. Limbajul s-a decantat, cuvintele, prin succesive polisări, au căpătat reflexe de piatră prețioasă; în *Thalassa*, prozatorul este „macedonskian” fără efort. Chiar și cele mai naiv-asociative descrieri din roman cuprind sintagme care sugerează, brusc, o nebănuită adâncime. Limbajul, ajuns la maturitate perfectă, după decenii de evoluție, deschide constant obiectul spre dimensiunea captivantă a fantasticului. Un umil interior de cabană pescărească se transformă, sub ochiul colecționarului, în muzeu somptuos, deoarece magia imaginativă se îmbină cu magia verbală:

„De sub larga vatră cu cotlon a odăiei vechiului paznic flăcările lemnului și cocsului își unduiau apele portocalii și albastre de-a lungul pereților, le mișcau pe tavan și podeală, le aprindeau și le stingeau, și împrăștiau flori roșii, flori de purpură, flori rubinii, ale căror mărimi

și forme erau nespuse de felurite. Ciorchini de verbine, mănunchiuri de camelii sângeroase, flori de rodiu aprinse de dogoritoarele poftite trupești, răsuri și maci cu petale de foc, micsandre având pe ele o schinteietoare catifelare de aur roșu, pâlپâiau prin aer, se agățau de pereți și tavan, se așterneau pe jos.”¹²⁵

Nu este doar un asortiment de culori: aici „flăcările... își unduiau apele”, „florile de rodii sunt aprinse de dogoritoare poftite trupești” etc. Permanentele asocieri între concret și abstract în cadrul metaforelor țin de o anumită viziune a autorului asupra lumii, concepție al cărei scop este acela de a conferi impresia de vitalitate universului aparent neînsuflețit.

Locul prozei lui Macedonski în ansamblul literaturii române poate fi apreciat abia acum; semnificația ei s-a detașat treptat, pe măsura purificării de ezitățile tinereții și a câștigării unui timbru propriu. Primele sale texte se cufundă în anonim, la nivelul producțiilor din *Revista contemporană*, însă inventivul autor nu a abandonat niciodată idealul consacrării reale.

Prin *Cartea de aur*, conceptul de proză simbolist-decadentă încetează de a fi, la noi, simplu deziderat. Datorită nuvelei sale lirice și poemelor în proză, Macedonski a făcut posibilă apariția prozei simboliste de la pragul secolelor, deschizând drumul pentru Ștefan

¹²⁵ Idem, *op. cit.* p. 45

Petică și I.C. Săvescu, dar mai ales pentru Dimitrie Anghel. Putem remarca anticipări evidente, uneori cu precizie uimitoare: oglinda miraculoasă din *Palatul fermecat*, suport al imaginarului convențional, va reveni, cu funcții mult mai nuanțate, în *Oglinda fermecată* a lui Anghel; exotismul *Thalassei* și inspirația marină se vor rarefia și nuanța infinit în poeme cum este *Mama*; iar casa izolată cu no.10, simbol concentrat în timp, va reveni cu semnificație tragică în *Ceasornicul bunicii*. În toate aceste cazuri, ca și în altele asemenea, se observă trecerea de la ornament la metaforă. D. Anghel potențează în imagini esențializate sugestiile macedonskiene discursive și abundente.¹²⁶

În concluzie, Macedonski trebuie înțeles ca personalitate de sinteză, dar și de tranziție: de sinteză, întrucât prin compunerile de tinerețe el rezumă viziunea romantismului și se apropie de naturalism; autor simbolist profund după 1885-1890, concentrează cele mai variate teme și tendințe ale curentului, nu fără a exprima o permanentă nostalgie pentru clasicism și echilibrul sudic.¹²⁷ Nu numai atât, deoarece Macedonski nu a fost doar un receptacul pasiv al tuturor acestor influențe: prin proza lui, simbolismul românesc autentic capătă o formă

¹²⁶ M. Zamfir, *op. cit.*, p. 27

¹²⁷ În opera lui Macedonski regăsim toate numeroasele prefaceri ce au agitat viața spirituală europeană de la 1850 și până la Primul Război Mondial.

proprie, forma „nuvelei lirice”. Autorul ei are intuiția și capacitatea extraordinară de a sublima noutatea estetică simbolistă cu stilizarea arhaică originală. Prin anumite nuvele și mai ales prin insolitul său „roman”, Macedonski este un precursor singular, care a reușit să sincronizeze, într-un ritm alert, mișcarea internă a prozei românești cu evoluția celei europene.

Oscar Wilde: încercarea de a crea *religia frumosului*

Contestat, admirat, hulit sau pur și simplu ignorat, Oscar Wilde a depășit de mult timp limitele unei încadrări estetice sau literare, reușind să uimească și astăzi, mai ales prin biografia sa, uneori în detrimentul unei opere extraordinare. A schimbat atâtea măști, rolurile pe care le-a interpretat au ajuns să-i definească personalitatea în asemenea măsură, încât la numele care l-a consacrat putem să adăugăm altele: Oscar Fingal O'Flahertie Willis, Sebastien Melmoth, pseudonimul său preferat, sau chiar Thomas Griffiths Wainewright.

Rezonanța profund celtică a primului nume ascunde patriotismul părinților săi, irlandezi cu o faimă bine statornicită în Dublin; mai târziu, acest titlu va sta la baza unei atitudini ostentativ antibritanice, convertită apoi într-o fermă condamnare a punctelor slabe ale culturii engleze. Al doilea nume este un exercițiu livresc, un pseudonim însușit de scriitor după ce a fost eliberat din închisoare, iar ecourile acestui titlu se pierd și ele în negura timpului, deoarece bunicul scriitorului, autor de

romane gotice, era cunoscut îndeosebi pentru opera „Melmoth the Wanderer”.

„Pen, Pencil and Poison” „un studiu în verde”, așa cum își subintitulează autorul lucrarea, nu este „o scuză a asasinatului cu premeditare”¹²⁸. Pictură, literatură, otravă, stil, vestimentație ce poartă încă parfumul dulce al kitschului, un „măcel estetic”¹²⁹ ce are în centru figura unui personaj fascinant, seducător, Thomas Griffiths Wainewright, pe care Wilde l-a folosit ca scut de apărare, ca expresie a nonconformismului său și ca model pentru rafinarea unei alte măști, aceea a dandy-ului.

Principiul conform căruia „între crimă și cultură nu există incongruență”¹³⁰ nu-l situează pe Wainewright într-o sferă a imoralității, ci mai degrabă caracterizează o atitudine decadentă, împinsă până la limita absurdului: „Când un prieten i-a reproșat uciderea Helenei Abercrombie a dat din umeri și a spus: „Da, am făcut ceva îngrozitor, dar avea încheieturi atât de groase”¹³¹.

„Studiul în verde” i-a oferit lui Wilde șansa de a se redescoperi prin oglinda personajului Wainewright,

¹²⁸ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de D. Mazilu, prefață de Dan Grigorescu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 20

¹²⁹ Oscar Wilde, *Decăderea minciunii*, traducere și note de Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăileș, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 16

¹³⁰ Idem, p. 83

¹³¹ Idem, p. 81

simbolul omului pentru care viața devenise echivalentă cu principiul său estetic. Preferința eroului pentru o astfel de condiție l-a transformat într-un model al dandy-ului aflat în plină ascensiune pe plan european. Spectacol, „mise en scène”, voluptate, eleganță, narcisism, acestea sunt coordonatele unei etici și estetici dandy. Întocmindu-se un catalog al marilor dandy, alături de Byron, Gautier, Huysmans, Baudelaire, îl regăsim și pe Oscar Wilde, însă la capitolul „ceva mai ambiguu”¹³².

Dacă avem în vedere faptul că tipul dandy inițiat de Brummel era rezultatul îndelungii căutări a omenirii spre a găsi un nou model de umanitate, deoarece „l'honnête homme” nu mai răspundea idealului, estetismul lui Wilde îl ajută pe acesta să devină mai degrabă un „dandy al gândirii”. Fără îndoială, există mărturii ale vremii care atestă grija aproape maladivă a scriitorului pentru vestimentație, accesorii, protocolul țigării, gesturi „care îl vor împinge spre o ciudată voluptate a travestitului”¹³³.

În 1881 se hotărăște să plece în America, mai precis la New York, pentru o serie de conferințe dedicate „Renașterii engleze” sau „Decorării locuinței”. Răspunsul pe care l-a dat vameșilor, când a ajuns pe continentul american, a rămas celebru: „Nu-mi declar decât geniul pe

¹³² Barbey d'Aurevilly, *Dandysmul*, traducerea și studiu introductiv de Adriana Babeți, Editura Polirom, Iași, 1995, p. 14

¹³³ Idem, p. 15

care îl posed”. A susținut aproape nouăzeci de conferințe, străbătând continentul și uimind publicul filistin american, iar la Boston și-a asigurat un succes remarcabil prin îmbrăcăminte și atitudine. Aproape șaizeci de studenți de la Harvard au venit la conferința sa, îmbrăcați în stilul specific lui Wilde, tocmai pentru a-i parodia „haină foarte lungă, pantaloni strâmți, peruci și cravate verzi. La butonieră purtau crini imenși, iar în mână aveau câte o floarea-soarelui”¹³⁴. În seara aceea însă, Wilde a apărut într-un costum obișnuit și a ținut prelegerea ca și cum nu ar fi observat atitudinea auditoriului.

Momentul acesta îl definește ca un spirit nesupus convențiilor, esteticii rigide; din păcate, conștiința europeană l-a păstrat ca pe o apariție curioasă, cu obiceiuri extravagante și de o moralitate îndoielnică, „reputația pe care și-a creat-o devansându-l”¹³⁵. De aceea, pentru parizienii care doar auziseră de el, Oscar Wilde nu era decât „acela care fuma țigări cu filtru de aur și care se plimba pe străzi cu o floarea-soarelui în mână”¹³⁶.

Eliberarea de constrângerile măștii permite o incursiune atentă spre esența personalității lui Oscar

¹³⁴ Frank Harris, *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, Paris, 1910, p.79 – „habitis à longue quene, culotte courte, prevue aux cheveux flottans et cravate verte. À la boutonnière, d'immenses lys at à la main une tournesol”.

¹³⁵ Arthur Ransome, *Oscar Wilde*, Paris, 1930, p. 71 – „la réputation qu'il s'était faite le précédait”.

¹³⁶ Barbey d'Aurevilly, *op. cit.* p. 16.

Wilde. Criticii primelor generații au observat în scrierile sale idei care îl apropie de simbolismul francez: este adevărat că, asemenea reprezentanților acestui curent, Wilde caută o dezvoltare a propriilor calități potențiale, din acest punct de vedere era mai mult englez decât francez. Mai târziu va fi influențat de Maeterlinck sau Huysmans, pentru care purta o sinceră considerație; însă în timpul șederii la Oxford și după aceea, va opta pentru pre-rafaelism. Preferințele intelectuale ale lui Wilde au fost condiționate, în mare măsură, de climatul cultural-estetic oxfordian, inspirat de John Ruskin și Walter Pater.

Va fi fascinat de ideile lui Ruskin¹³⁷, dar și de perfecțiunea sa stilistică și de efectul orchestral obținut prin contrastarea imaginilor. Pater i-a oferit un principiu de care Wilde a fost mult timp atașat și anume acela conform căruia existența trebuie concepută ca o operă de artă și trăită în mod artistic prin cultivarea rafinată a simțurilor.

Itinerariul spiritual al lui Wilde devine astfel din ce în ce mai sinuos, iar straturile culturale s-au sedimentat la el atât de complex, încât intențiile noastre de a le identifica „merg de la artă la critică, de la critică la contemplație, de

¹³⁷ Unitatea de participare, stimularea sentimentului și a senzației.

la contemplație la [...] asceză, iar scriitorul nu se oprește la niciuna dintre ele”¹³⁸.

Clasicismul greco-latin, admirația pentru Shakespeare, ideile inovatoare ale prerafaeliților, simbolismul francez dezvăluie preocupări estetice polivalente, de un nonconformism evident, care au stat la baza studiilor sale estetice, precum *Decăderea minciunii, Criticul-artist. Cu unele observații despre importanța de a nu face nimic (I), Criticul-artist. Cu unele observații despre importanța de a discuta despre tot (II), Adevărul măștilor. O notă despre iluzie, etc.*

Discursul critic al lui Wilde seduce prin structurile inedite, căci el se opune ferm prejudecăților, cu teoriile care făcuseră din literatura engleză și chiar din cea europeană o oglindă fidelă a realului, mizând exclusiv pe verosimilitate. Wilde nu încearcă să impună propriile sale adevăruri, refuză tonul vădit moralizator, iar afirmațiile

¹³⁸ Doralina Selea, *Oscar Wilde și estetismul contemporan*, Universitatea Timișoara, Facultatea de Filologie, 1978, p.23: „Singura cale spre înțelegerea corectă a semnificațiilor operei și personalității scriitorului englez rămâne condiționarea din punct de vedere social-istoric. Dacă ea se raportează la epocă atunci trebuie neapărat îndepărtată convenția asupra moravurilor timpului. Dacă ea se raportează la o perspectivă actuală, atunci întreaga convenție-Wilde trebuie îndreptată, chiar dacă se consideră numai două aspecte ale teoriei sale: autonomia artei și perfecțiunea umană, împreună cu caracterul perfectibil al omului”.

sale încetează să mai fie definiții. Speculația, paradoxul solicitau atenția lectorului supus unor exerciții spirituale incitante, îndeplinind totodată multiple funcțiuni: psihologică, artistică și epistemologică.

La 34 de ani publică *Decăderea minciunii* (The Decay of Lying), lucrare aflată sub semnul insolitului, scrisă în urma discuțiilor pe care Wilde le-a avut cu Robert Ross, prietenul său apropiat de la Oxford. „Minciuna de dragul minciunii” este un ideal estetic, dar și o soluție pentru salvarea de la banalitate a literaturii unei epoci: „Scopul minciunii este de a încânta, de a delecta, de a produce plăcere”¹³⁹, afirma Vivian, unul dintre protagoniștii dialogului, alter-ego al lui Wilde, după ce aruncase o privire iscoditoare asupra literaturii victoriene sau asupra celei franceze.

Scriitorul englez refuză categoric conceptul de natură umană, condamnând tendințele realiste; în opinia sa, romancierul modern nu face decât „să dăruie evenimentul plicticos sub pretextul ficțiunii”¹⁴⁰. Principiile susținute de Wilde nu vizează nici o „estetică restrictivă și nici un grațios „jeu d’esprit”¹⁴¹, așa cum remarca Mircea Mihăieș, ci dezvăluie o discretă și profundă cunoaștere a psihologiei receptorului. Wilde intuiește dilema realitate-aspirație, care stă la baza frământărilor umane, credința

¹³⁹ Oscar Wilde, *Decăderea minciunii*, ed. cit., p. 43

¹⁴⁰ Idem, p. 32

¹⁴¹ Idem, p. 13 și urm.

omului că este zămislit pentru idealuri care nu sunt ale sale. Există o iluzie supremă care atrage întotdeauna ființa umană spre imposibil, o sinceritate a visului treaz. Literatura are rolul de a fi un univers compensatoriu pentru visul spulberat și alungă realitatea copleșitoare, de aceea Wilde vizează, fără a afirma explicit, rolul „terapeutic” al minciunii, al ficțiunii: „Minciuna și poezia sunt arte – arte cum a văzut Platon, nu fără legătură una cu cealaltă – și necesită un studiu extrem de atent, o devoțiune dezinteresată la maximum (...) căci scopul minciunii este de a încânta, de a delecta, de a produce plăcere”¹⁴². Prefigurarea conceptului de bovarism există, însă Wilde ignoră latura tragică a fenomenului, aspect de care se va ocupa îndeaproape Jules de Gaultier, în lucrarea intitulată *Bovarismul* și publicată la numai paisprezece ani distanță de studiul lui Wilde.

Formula dialogată de tip socratic a discursului din *Decăderea minciunii* este extinsă și în cazul următoarelor două studii dedicate *Criticului-artist*. Pornind de la premisa aristotelică, după care temelia vieții, energia, constă într-o esențială dorință de exprimare și că arta prezintă diferite forme în care poate fi realizată expresia, Wilde formulează binecunoscuta sa teorie a autonomiei esteticului, situând arta pe primul plan în raport cu viața și acordând prioritate formei asupra conținutului. Artă devine, astfel, o supra-

¹⁴² Idem, p. 44

realitate ce transmite impulsuri realității, căci ea se construiește pentru a se reflecta pe sine.

Autoreferențialitatea este un câștig clar pe care Wilde l-a obținut în numele unei rupturi cu determinismul și mimesisul. Cel de-al doilea principiu este acela care afirmă că viața imită arta mult mai mult decât imită arta viața. Problema este una principală, așa cum constata și Mircea Mihăieș: „o frază ce ne trimite la o veșnică dilemă: ce-a fost mai întâi, Viața sau Arta?”¹⁴³

Este cert faptul că un obiect nu devine estetic decât atunci când îl gândim în sfera valorii respective. În acțiunea de valorificare estetică intră și un element volitiv, hotărârea de a se comporta estetic. Omul care se pregătește pentru întâlnirea cu arta trebuie să opereze în sine katharsisul, acea purificare a pasiunilor care este un efect al artei, dar și o condiție a ei.

Wilde se referă mai ales la rolul de „modelator” al artei asupra percepției realității. Cețurile, de exemplu, există doar dacă le contemplăm sau nu, însă arta ne ajută să apropiem frumosul artistic de cel natural, pe care majoritatea esteticienilor îl consideră infinit. Indubitabil, există un cult al frumosului la Oscar Wilde, ideile sale putând fi numite idei-pretext pentru alte idei.

Construind un asemenea fundament estetic, Wilde a reușit să se ridice deasupra principiilor formulate și a

¹⁴³ Idem, p. 11

creat o operă literară ale cărei ecouri au rămas vii până astăzi. Frământările literaturii europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea nu au influențat destinul spiritual al scriitorului Wilde decât în măsura în care l-au provocat. Confruntarea acerbă între impresionism și naturalism permitea astfel inserarea unui alt curent, ce promitea o concurență strânsă, decadentismul. Simbolisții și decadenții se aflau aproximativ pe aceeași linie de rezistență, atât în grupul francez, cât și în grupul englez, aspirând la eliberarea literaturii de sub tirania preocupărilor materialiste ale unei societăți industrializate. Curentul s-a născut la Paris, dar ecourile în lumea literară engleză au fost puternice. Poeții anilor 1890, ca Arthur Symonds („The blond angel”) sau Ernest Dowson, erau membri ai cenacului „The Rhymers Club” sau colaboratori ai celebrei „The Yellow Book”.

Oscar Wilde, recunoscut pentru rafinamentul și prețiozitatea sa artistică, a exploatat noua conștiință decadentă și non-conformistă. Scriitorii decadenți se considerau urmașii lui Baudelaire și năzuiau la culorile palide ale apusului, celebrul vers al lui Verlaine „Je suis l'Empire à la fin de la décadence”, devenind deviza și blazonul acestei școli.

În 1884, apare romanul *À rebours*, al lui Joris-Karl Huysmans, considerat „Biblia decadentismului”. Marele răsunset în epocă al operei se explică prin legăturile organice dintre drama lui des Esseintes și scena vieții

contemporane, pe care slujitorii frumosului apăreau în dubla lor postură, de inadptabili, neintegrați vieții sociale și, respectiv, aceea de asceți ai artei. Prin aderența deplină la contradicțiile epocii, des Esseintes nu făcea decât să dea culoare istorică spiritului faustic, pornirii de a crea o altă lume, opusă celei existente, o sferă a artei.

Personajul romanului, ducele des Esseintes, respinge experiența, în timp ce, dimpotrivă, o acumulează și o coboară la nivelul viciului, obsesiei, delirului, al perversiunii reduse: artificii, ficțiunea, falsul, ocultismul, ostentația, vulgaritatea, prețiozitatea creează un univers în care des Esseintes se mișcă oscilant între luciditate și schizofrenie: „E un Adam izgonit din rai care-și creează paradisuri artificiale în excitația bine chibzuită și totuși nesănătoasă a propriului intelect. Chiar și timpul e abolit ca pe vremuri în paradisul terestru, iar lumea raporturilor e distrusă definitiv, întreaga realitate fiind o ipoteză abstractă”¹⁴⁴.

Este de netăgăduit admirația lui Wilde pentru Huysmans. La numai șase ani după apariția romanului francez, Oscar Wilde publică *Portretul lui Dorian Gray*, mai întâi în „Lippincot's Magazine” și apoi în volum. Corespondența scriitorului înregistrează o serie de reacții destul de acide, pe care acesta a fost nevoit să le adopte

¹⁴⁴ Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, p. 275

după articolele apărute în „St. James Gazette”, ca urmare a publicării romanului, care i-a adus o faimă statornică.

Atât în numărul din 26 iunie 1890, cât și în cel din 27 iunie, Wilde se luptă cu opacitatea recenzorilor, găsind o singură explicație a reacțiilor defavorabile și anume „răutatea personală”. Replicile sale, publicate în paginile aceleiași reviste, se disting prin eleganța atitudinii și, așa cum declară în ultimul articol, nu se face apărătorul propriei opere, ci dimpotrivă, încearcă o uimitoare perspectivă obiectivă, subliniind că romanul este „prea încărcat de senzational și exagerează în paradoxuri, cel puțin la nivelul dialogului”¹⁴⁵.

Wilde nu îl copiază pe Huysmans: influența franceză este mai puternică asupra personajului Dorian Gray decât asupra autorului. Exercițiul discreției creează o notă de suspans, ce rămâne nedescifrată până la sfârșitul romanului. Cartea misterioasă pe care Wotton i-o aduce lui Dorian Gray nu poate fi decât *À rebours*. Personajul wildian va face un cult pentru carte datorită conținutului ei, dar ea va deveni în timp și obiect de contemplare estetică: „Și-a procurat de la Paris nu mai puțin de nouă exemplare cu hârtie ultrafină din prima ediție și le-a legat

¹⁴⁵ Oscar Wilde, *De profundis*, selecție, traducere și note de Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 82

în diverse culori pentru a fi în ton cu stările lui variate și fanteziile schimbătoare”¹⁴⁶.

Dorian Gray trăiește, asemenea lui des Esseintes, într-un mediu artificial, în care locul naturii încearcă să-l ia interpretarea ei artistică. El caută desăvârșirea fizică, păstrarea permanentei tinereți, nu a unor virtuți etice salvatoare. Portretul dăruit de Basil Hallward joacă același rol pe care îl avea în ampla povestire a lui Gogol tabloul înfățișându-l pe ciudatul cămătar. Odată cu tabloul, pătrund în viața lui Dorian Gray neliniștea, nemulțumirea, întrebările tulburătoare. Este un mod de a spune că omul își câștigă, de fapt, conștiința de sine, confruntat cu propria-i imagine oferită de artă. Tot arta este aceea care îi conferă puterea de a-și menține aparent veșnica tinerețe. În momentul în care Dorian Gray încearcă să distrugă portretul, unic martor al existenței lui libertine, semnul necruțător al trecerii timpului și al păcatelor trupului trece în figura eroului.

Devine de nerecunoscut, servitorii se află în fața cadavrului unui străin, în vreme ce portretul păstrează intacte trăsăturile de o înșelătoare frumusețe ale tânărului. Narcisismul este distrus prin restabilirea „normalității”. Scriitorul nu utilizează abstracția ce determină încremenirea vieții într-un formalism inert, de aceea

¹⁴⁶ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere și note Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 82

reorganizarea lumii, restabilirea ordinii se realizează doar prin moartea lui Dorian Gray.

Tabloul pictorului Hallward devine pretext pentru jocul reflectării, gestul narcisist fiind reiterat pe parcursul întregului roman. Dublul registru al privirii asupra sinelui reprezintă esența narcisismului, concept a cărui istorie a străbătut secolele, stimulând sentimentul diferenței. Vestimentația, ca și comportamentul lui Dorian Gray sunt acelea ale unui dandy, așa cum fuseseră la Baudelaire și Barbey d'Aurevilly. În el trăiește o întreagă mitologie estetizantă, o artă a declinului, a destrămării, a rafinamentului morbid, a devitalizării, a plictisului existențial definit și nedefinit: „El trăiește poezia pe care nu o poate scrie. Ceilalți scriu poezia pe care nu îndrăznesc să o trăiască”/ „Prima îndatorire în viață este să fii pe cât de artificial posibil. Dați-mi superfluul; și am să las celorlalți necesarul”. Ambele aforisme îi aparțin lui Wilde. Asemenea lui des Esseintes, Dorian Gray nu află fericirea în această lume stranie, dar, spre deosebire de personajul lui Huysmans, lui nu i se oferă nicio salvare.

Instalarea unei antinomii între personaj și imaginea sa nu este altceva decât consumarea unei deziluzii privitoare la nemurire, artă și reprezentare. În mod cert, „sacrificarea” personajului este compensată de Oscar Wilde într-un alt plan, în cel al construcției textuale, în care jocul reflectării trădează opțiunea scriitorului referitoare la salvarea prin estetică.

Textul lui Wilde ascunde și el conștiința ca pe o formă de rezistență în fața unei realități ficționale dramatice, pe care el însuși a generat-o. Disputa asupra textului trebuie să aibă astfel în vedere și căutarea a ceea ce spune el „în raport cu propria-i coerență contextuală cu situația sistemelor de semnificare la care se raportează”¹⁴⁷. Autoreferențialitatea instituie, la rândul ei, o experiență narcisistă de gradul al doilea, lectura atentă dovedind clar că autorul nu a dorit să scrie o „cronică”, ci un discurs paradoxal și neliniștitor. Textul wildian devine, în acest sens, „câmp de încercare”, necesitând o analiză extrem de atentă asupra organizării sale. El își creează drept „formă de apărare o lume paralelă numai a sa, în care se produce acea *self information*”¹⁴⁸, însă identitatea lui nu intră niciodată în criză, așa cum se întâmplă cu Dorian Gray. Din această perspectivă, abordarea romanului trebuie realizată pe un plan dihotomic, ale cărui paliere cuprind, pe de o parte, desfășurarea amplă a ogindirii narcisiste în plan textual, iar pe de altă parte, refacerea traseului lui Narcis, prin drama lui Dorian Gray, „căzut în apele tulburi ale unui portret ce interpretează Frumusețea desăvârșită”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 25

¹⁴⁸ Adriana Babeți, *Dandysmul*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 172

¹⁴⁹ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, ed. cit., p. 24

Talentul regizoral al lui Wilde lasă multă libertate de mișcare personajelor într-un spațiu atât de instabil cum este acela al senzațiilor, trăirilor, ideilor. Deși situată clar în raport cu diegeza, există imixtiuni ale vocii auctoriale, deoarece se simte nevoia unui echilibru, a unei atenuări a tensiunii, printr-o complicitate cu un eventual cititor. „Psihologii spun că există momente în care pasiunea față de păcat sau după ceea ce lumea numește păcat domină în așa măsură o natură, încât fiecare fibră a trupului, cum și fiecare celulă a creierului, pare a fi pătrunsă de porniri înfricoșătoare”¹⁵⁰.

Planul temporal, cu cele două coordonate ale sale, ordinea și durata, conferă romanului armonie, încât, de la primele pagini, naratorul sugerează că timpul povestirii este ulterior producerii evenimentelor, ceea ce susține perspectiva extradiegetică și omnisciența selectivă. Monotonia unei astfel de metode este întreruptă deseori de „lacune diegetice” (J. Derrida) dovedind modernitatea prozei wildiene. Relația între spațiul textual și parcursul temporal al întâmplărilor determină durata, astfel încât în roman sunt preferate scenele care conferă textului dramatism, dar când acestea trenează, sunt combinate cu rezumate ale discursurilor și ale evenimentelor nonverbale, de aceea timpul interior dobândește valori incontestabile.

¹⁵⁰ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 233

Făcând notă distinctă față de timpul diegetic și de cel aparținând discursului, percepția temporală subiectivă aparține personajelor. Timpul fizic este incapabil să surprindă această conștiință. Înscrierea eroului pe o axă a timpului subiectiv aduce cu sine anularea acestuia, ca într-o oglindă devoratoare, intrarea în atemporal fiind sinonimă cu conștientizarea sentimentului morții.

Timpul se dilată atât de mult, încât ființa eroului se pierde în neantul propriilor gânduri apăsate de tirania culpabilității: „Suspansul devenea insuportabil. I se părea că timpul se târăște cu pași de plumb în vreme ce el era purtat de vânturi monstruoase spre marginea colțuroasă a unei crăpături de prăpastie (...). Timpul murise, gânduri groaznice alergau cu iuteală înainte și trăgeau din mormânt un viitor groaznic, punându-i-l în față”¹⁵¹.

Tot expresie a acestei dispunerii temporale este și jocul permanent dintre planul apropiat și cel îndepărtat al reprezentărilor scenice, având ca efect un sistem de oglinzi paralele, din a căror dispunere rezultă împărțirea echitabilă a rolurilor. Scoaterea din prim-plan a unui personaj nu determină o atenuare a rolului său, dimpotrivă, conul de umbră îi oferă posibilitatea de a adopta ipostaza meditativă, uneori mult mai expresivă decât aceea a discursului direct.

¹⁵¹ Idem, p. 209

Impresia creată este aceea a unei orchestrații muzicale, în care nimeni nu-și dispută întâietatea, pentru a nu distruge armonia întregului. Jocul scenic al celor trei personaje, Dorian Gray, Basil Hallward și Wotton, devine edificator, în timp ce pictorul lucrează cu migală la portretul lui Dorian: „Sunteți mult prea fermecător pentru a aproba filantropia, domnule Gray, mult prea fermecător. În același timp, pictorul era ocupat cu amestecarea uleiurilor și pregătirea pensulelor (...). Hallward picta în continuare cu acea tușă îndrăzneată a lui care posedă adevăratul rafinament și delicatețea perfectă care în artă, în orice caz, își vine doar din forța interioară”¹⁵².

Deși dinamica textului este incontestabilă, acesta își găsește unitatea și armonia datorită împărțirii pe capitole, astfel încât intriga se construiește treptat, pe nuclee epice simbolice, conștiința ce le unește fiind Dorian Gray. El este eroul ale cărui inițiative eșuează rând pe rând, determinându-l în final să renunțe la existență, de aceea se poate considera că romanul lui Wilde este cartea unui singur personaj, al cărui portret se întregeste pe parcursul povestirii, imprevizibil, ascuns privirii imediate.

Într-o reprezentare concretă, personajul apare numai după ce lectorului i se oferă indiciile de identificare prin atitudinea pictorului Hallward sau prin prezentarea lordului Henry, în urma investigațiilor pe care acesta le

¹⁵² Idem, p. 53

făcuse în cercurile aristocrației londoneze: „Fără îndoială, era remarcabil de frumos, cu buzele lui purpurii, fin curbate, cu privirea albastră, francă și părul auriu, aspru”¹⁵³.

Dimensiunea introspectivă nu este de neglijat. Incursiunile pe care personajul le face în propriul suflet sau în propriul trecut înseamnă tot atâtea schimbări ale perspectivei.

Galeria tablourilor de familie din casa de la țară îi focalizează atenția asupra propriei ființe, văzute ca un tărâm al sedimentării viciilor și virtuților strămoșilor săi. Evocarea înaintașilor constă într-un transfer de investitură, de cele mai multe ori degradantă, Gray căpătând transparența unui cristal ce captează toate jocurile luminii și ale umbrei.

Meditația personajului se construiește treptat, pe principiul unei oglinzi interioare, ce are puterea de a asimila toate imaginile din exterior: „Adora să se plimbe în voie prin recea și pustia galerie de tablouri din casa lui de la țară și să privească diversele portrete ale celor al căror sânge îi curge prin vine. Iată-l pe Philip Herbert (...). Oare a dus uneori viața tânărului Herbert? Se strecurase prin vene un germen otrăvitor, unul care trecuse de la un corp la altul până ajunsese la el? (...) Sir Anthony Sherard, cu armura negru-argintie strânsă la picioarele lui. Ce

¹⁵³ Idem, p. 49

moștenire lăsase acest om? (...) Din tabloul ale cărui culori păleau îi zâmbea lady Elizabeth Devereux, cu gura ei străvezie, cu brâul de perle și mânecile roz, tăiate drept. Avea oare ceva din temperamentul ei? Și mama lui, cu fața ei de lady Hamilton, cu buzele ei umede ca de vin – știa ce avea din ea. De la ea avea frumusețea și pasiunea pentru frumusețea altora”¹⁵⁴.

Personajul pierde din consistență când, retras în lumea absolută a artei, se lasă copleșit, devorat de propriile obsesii estetice: „Locuința lui e ca și mintea: ticsită de erudiție și de oboseală, de lucruri prețioase prezentate ostentativ și vulgar. În mintea lui se pot îngrămădi biblioteci întregi, toate literaturile decadentei, cărțile Evului Mediu bizantin, musulman și în același timp, muzee, pinacoteci, ierbare, lapidarii, sere, pepiniere, o distribuție haotică de noțiuni, de veleități, de amintiri încă nu digerate sau deja alterate”¹⁵⁵. Pasiunea pentru obiecte rare, bijuterii, elemente de vestimentație este rezultatul unei nevroze estetizante a protagonistului. Artă îi dă satisfacție în măsura în care viața sa interioară capătă conturul diform al păcatului, al culpei și al deznădejdiei. „Căci aceste comori și tot ce colecționa în frumoasa lui casă aveau să fie mijloace de uitare, maniere prin care putea evada un timp de teama care, uneori, devenea mult

¹⁵⁴ Idem, p. 185

¹⁵⁵ Idem, p. 210

mai mare pentru a fi îndurată”¹⁵⁶. Wilde nu sacrifică individualitatea personajului plasându-l într-un astfel de spațiu, ci devine mult mai puternic decât personajul, îl copleșește.

Dihotomia tradițională personaj pozitiv/negativ, tributară ideologiei romantice, este total improprie romanului wildian. Henry Wotton, de exemplu, stăpânește cu succes secretele retoricii, mânuiește cuvântul cu atâta dibăcie, încât verbul „a vorbi” devine un sinonim total al verbelor „a fi” sau „a acționa”. Discursul lordului Henry este oglinda înșelătoare a lui Mefisto. Departate de a putea fi considerat doar „un purtător de cuvânt al scriitorului”¹⁵⁷, lordul este expresia demonismului și a voinței tragice. În fiecare clipă, Wotton îl descoperă pe Dorian Gray ca pe o latență ce devine activă. Discursurile sale pline de persuasiune îl ajută pe Dorian Gray să deschidă larg porțile conștiinței abisale în care provocarea și revolta capătă dimensiuni impresionante.

Stăpân incontestabil al paradoxului, Wotton jonglează cu ideile, căutând mai mult originalitatea decât

¹⁵⁶ Idem, p. 180

¹⁵⁷ Dan Grigorescu, Prefața la *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de D. Mazilu, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 18: „Lordul Henry Wotton (incontestabil un purtător de cuvânt al scriitorului) este convingător. Un om cu un bun simț fundamental, presărându-și conversațiile cu observații de umor sănătos, Wotton consemnează câteva împrejurări foarte semnificative pentru epocă”.

adevărul. El este dușmanul opiniei (gr. *para* „contra” – *doxon* „părere”), al adevărilor general-valabile, perorațiile sale cinice traduc un exercițiu de echilibristică desfășurată la mare înălțime: direcția paradoxurilor sale coincide cu direcția adevărilor. „Pentru a testa realitatea trebuie să o vedem mergând pe sârmă. Adevărurile pot fi judecate numai când devin acrobați”¹⁵⁸.

Într-adevăr, Wotton, ca un produs al textului, este trimis să proclame plăcerea, să instaureze un nou hedonism, de pe culmile atât de fragile ale paradoxului: „O veche, o foarte veche tradiție, spunea Roland Barthes, hedonismul a fost refutat de aproape toate filosofiiile, nu se găsește revendicarea hedonistă decât la marginalii Sade, Fourier, pentru Nietzsche însuși hedonismul e un pesimism. Plăcerea este neîncetat dezamăgită, redusă, dezumflată în folosul valorilor puternice nobile. Rivalul său este Dorința: ni se vorbește fără încetare despre Dorință, niciodată despre Plăcere. Dorința ar avea o demnitate epistemică, Plăcerea nu”¹⁵⁹.

Jocul autoreferențialității construiește, în textul lui Wilde, o lume a suprapersonajelor, ce se insinuează în acțiune ca expresie a unei realități, având funcție simbolică, operând relații în general cu personajele principale. Marcate grafic prin utilizarea majusculei („Realitatea”, „Durerea”, „Timpul”, „Sângele”, „Oboseala”, „Viciul”, „Dragostea”,

¹⁵⁸ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, ed. cit, p. 71

¹⁵⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 23

„Nebunia”, „Arta”, „Natura”), aceste cuvinte desemnează un nivel metatextual care, în plan ideatic, reflectă realități sublimite. Textul poate fi interpretat ca o simbolică oglindă concavă, care se reia pe sine la diferite niveluri de autorefectare, își teoretizează forma, oglindindu-și elementele constitutive (paradigmatice și sintagmatice), autoimitându-se: „erau reprezentate formele oribile sau frumoase ale celor pe care Viciul, Sângele și Oboseala îi transformaseră în monștri sau nebuni”¹⁶⁰.

Multă vreme descrierea a fost considerată o „ancilla narrationis” fără niciun rol în povestire, o simplă rupere de ritm. Chiar în secolul al XX-lea, Jean Ricardou, în *Le nouveau roman*, afirmă că descrierea este o „mașină de potolit povestirea”. Parțial, Gérard Genette este de aceeași părere, afirmând că „descrierea este în mod natural ancilla narrationis, sclavă întotdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată”¹⁶¹.

Tot lui Genette îi revine meritul de a fi delimitat cele două funcții ale descrierii, decorativă și simbolică. *Portretul lui Dorian Gray* îndeplinește cele două funcții, efectul expresiv fiind rezultatul îmbinării a două procedee stilistice: pe de o parte, cultivarea atentă a epitetului cu rol plasticizant, iar pe de altă parte, preferința pentru tușele aspre. Forța sugestivă a descrierilor deschide „acele porți

¹⁶⁰ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 186

¹⁶¹ Gérard Genette, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978, p. 156

ale limbajului prin care ideologicul și imaginarul pătrund în mari șuvoaie”¹⁶². Textul își creează, din spațiile descriptive, oglinzi în care frumusețea devine o experiență definitivă. Dinamica textuală facilitează, de cele mai multe ori, refugiarea în clar-obscur, lumina fiind un martor al adâncirii în mister, nu al elucidării acestuia. La Wilde, lumina generează tensiune, accentuând caricaturalul, grotescul, ca într-o oglindă deformatoare: „În lumina obscură care se strecura cu greutate prin stolurile de mătase crem i se păru că figura e oarecum schimbată (...). Lumina fermecătoare arzătoare a soarelui îi arăta limitele de cruzime din jurul gurii ca și cum s-ar fi uitat într-o oglindă după ce săvârșise o faptă îngrozitoare”¹⁶³.

Lumina se află în complicitate cu demonicul sau macabrul și, cu cât prezența ei e resimțită mai acut, cu atât păcatul, viciul și moartea sunt mai pregnant relevate: „Moartea se plimba acolo la lumina soarelui”¹⁶⁴. Registrele stilistice asigură expresivitatea imaginilor descriptive, susținând totodată un joc al reprezentărilor: „Luna atârna ca un craniu galben. Din când în când, câte un nor diform își întindea brațul peste ea și o ascundea. Felinarele se răreau, iar străzile erau înguste și întunecoase”¹⁶⁵.

¹⁶² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 23

¹⁶³ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 186

¹⁶⁴ Idem, p. 189

¹⁶⁵ Idem, p. 57

În numele unei modernități al cărei inițiator poate fi considerat, Wilde preferă formula finalului deschis pentru romanul său. Așa cum aprecia Umberto Eco, acest tip de final presupune o „semioză nelimitată”, textul stimulând infinite interpretări. Relevarea câtorva coordonate ale textului wildian ilustrează astfel o autonomie care facilitează contemplarea perpetuă a propriei frumuseți.

Narcis, tânăr frumos din mitologia greacă, iubit de numeroase muritoare, dar și de Nimfe pe care, înfumurat, le disprețuia, a fost pedepsit de Nemesis, zeița răzbunării, să-și vadă chipul în apa unei fântâni și să se îndrăgostească de sine. A murit de durerea de a nu fi putut ajunge la tânărul zărit în apă. Dincolo de povestea sacră, rămân semnificațiile profunde ale cunoașterii, auto-contemplarea conducând spre două sensuri ale narcisismului: cel dintâi surprinde doar autorefectarea, iar cel de-al doilea visează o regăsire printr-o raportare la Celălalt. Narcis, deposedat de conștiința identității, are revelația prezentei alterității, „oglindirea în Celălalt se transformă într-o autooglindire, cunoașterea într-o recunoaștere de sine”¹⁶⁶.

„Cunoaște-te pe tine însuți” este, de aceea, prin excelență, deviza unui Narcis care știe că, în apa izvorului, odată cu propriul chip apare și imaginea alegorică a

¹⁶⁶ Ibidem

luminii. Se impune totuși precizarea că, în plan artistic, punctul de plecare al gestului narcisist este frumosul. Frumosul sensibil, pieritor, aparent, se orientează, prin artă, către frumosul absolut. Această deprindere este una dintre probele cele mai dificile pe care trebuie să le treacă un spirit ca Dorian Gray, atât de greu convins că uneori, frumosul fizic este doar un reper către altceva, o etapă, nu un punct terminus. Personajul wildian eșuează din cauza refuzului inițierii, el nu are puterea de a abandona exteriorul pentru care fusese idolatrizat, frumusețea sa nu se întoarce spre sine, către interior.

Basil Hallward, mediator între Idee și Operă, sesizează traseul greșit ales de Dorian Gray dintr-o contemplație opacă, exacerbată a propriei frumuseți fizice: „Te aplecai peste apa nemișcată a unui iaz dintr-o pădure grecească și vedeai în argintul tăcut al apei minunea propriului chip”¹⁶⁷.

Opera pare a fi un dat exterior, însă artistul este generatorul sau autogeneratorul. Inițiativa sa, dorința de a crea, puterea de transfigurare reprezintă cel de al doilea nivel al actului narcisist. Opera captează, în egală măsură, trăirea artistului, îi acceptă confesiunea, pentru ca accesul în lumea imuabilă a Ideii să fie total: „Știu că în timp ce lucram la portret, fiecare strat și fiecare dâră de culoare îmi păreau că îmi dezvăluie secretul. Simțeam, Dorian, că

¹⁶⁷ Idem, p. 152

am spus prea mult, că am spus prea mult din mine însumi”¹⁶⁸.

Rămasă celebră în istoria filosofiei, povestea lui Democrit aduce o viziune insolită asupra cunoașterii narcisiste. Plutarh povestește că Democrit și-a provocat orbirea nu pentru a se elibera de atracțiile văzute și de povara ochilor, ci pentru ca „să rămână închis în sine, cu ochii ca niște ferestre ferecate pentru a putea medita”¹⁶⁹. Gestul lui Democrit nu viza suprimarea privirii, ci accesul la esență, întoarcere totală spre sine. Filosoful grec a deschis „ochiul interior” al frumuseții absolute care încă nu-i fusese revelată.

Personajul wildian, dimpotrivă, trăiește revelația, însă refuză întoarcerea spre sine, aruncându-se cu voluptate în abisul păcatului; privirea sa încerca să capteze fluxul unei vieți în care pornirile, instinctul definesc o tipologie specifică: „După ce a trecut de douăzeci și cinci de ani au apărut și au circulat pe seama lui niște povești ciudate. Se zvonea că fusese văzut făcând tărașă cu marinarii străini într-un bârlog de joasă speță din zonele îndepărtate din Whitechapel, că se însoțea cu hoții și falsificatorii de bani și le știa secretele meseriei. Extraordinarele lui absențe au devenit notorii și atunci reapărea în societate, bărbații șoșoteau pe la colțuri sau

¹⁶⁸ Idem, p. 153

¹⁶⁹ Cristian Moraru, *Poetica reflectării*, București, Editura Univers, 1990, p. 118

treceau pe lângă el privind-l sarcastic ori iscodindu-l atent de parcă erau hotărâți să-i descopere secretul”¹⁷⁰.

Pentru Dorian Gray, autorefectarea înseamnă transformarea realului înconjurător și a celui interior într-o imensă suprafață reflectată în care, privind-se, își descoperă chipul grotesc, înspăimântător.

În acest punct al evoluției personajului, intervine lordul Henry Wotton. Așa cum pactul pe care-l încheie ca Faust este, în esență, un pariu cu sine însuși, pentru Dorian Gray, lordul reprezintă conștiința mefistofelică aflată în serviciul năzuinței: „Lordul Henry îl urmărea cu un zâmbet subtil. Știa precis momentul psihologic în care să nu spună nimic. Se simțea profund interesat de ce se întâmplă”¹⁷¹. Discursurile sale pline de persuasiune îl ajută pe Dorian Gray să deschidă larg porțile conștiinței abisale în care provocarea, revolta, capătă dimensiuni coplășitoare: „Într-o zi, când veți fi bătrân, ridat și urât, când gândurile își vor pune pecetea pe fruntea dumneavoastră, iar pasiunea își va pune focul stigmaturilor hidoase pe buze, veți simți acest lucru, amarnic îl veți simți (...). Timpul e gelos pe tine și se războiește cu rozele și crinii tăi. Fața îți devine pământie, părul cărunț; obrajii ți se scofâlcesc, iar ochii au o privire goală”¹⁷². Cuvântul lui Wotton cade cu o putere

¹⁷⁰ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 152

¹⁷¹ Idem, p. 55

¹⁷² Idem, p. 152

covârșitoare asupra lui Dorian Gray și deschide galeria oglinzilor paralele din conștiința acestuia. Portretul pe care i-l face Basil Hallward îl așază în fața propriei frumuseți, pe care începe să o idolatrizeze, secându-i, totodată, puterea iubirii.

Dedublarea aduce „incapacitatea de a iubi, un mare egoism și o viață sexuală anormală”¹⁷³, așa cum remarcă Otto Rank, în studiul său dedicat dublului de tip narcisiac. Inițierea în noul hedonism se face, în mod paradoxal, prin descoperirea iubirii. Îndrăgostit sincer de actrița Sibyl Vane, Dorian se refugiază în lumea visurilor de iubire, însă renunță hotărât la ele, atunci când femeia-artist începe să se depărteze de lumea artei pentru a intra în cea a vieții obișnuite. În fapt, Dorian Gray se îndrăgostește de Sibyl Vane, dar nu prezența acesteia îl seduce, ci faptul că ea împrumută limbajul shakeapearian al Rosalindei și al Julietei: „mi-am găsit tovarășa de viață... Julieta”¹⁷⁴. Prin urmare, Gray ajunge să iubească aceste reprezentări shakespeariene, în al căror limbaj era, precum la Echo, ascunsă tânăra Sibyl. Atunci când, prin iubire, devine ea însăși prezență, când nu mai trăiește printr-un transfer de imagini, Dorian Gray o părăsește.

¹⁷³ Otto Rank, *Psihanaliza și științele umaniste* (în colaborare cu Hanns Sachs), Traducere și îngrijirea ediției: Brândușa Popa, Editura Herald, Colecția Psihoterapia, București, 2012, p. 212

¹⁷⁴ Idem, p. 153

Cinismul lui Wotton îl salvează pe tânărul Dorian de la disperarea care îl copleșește după sinuciderea actriței și îl îndreaptă exclusiv spre experiența propriilor limite: crima și extazul, sfidarea și voluptatea, biruința și eșecul, viața și moartea.

Wotton plasează moartea lui Sibyl Vane într-un spațiu livresc, acela al reprezentărilor literare, soluție seducătoare, pe care Dorian Gray, îndrăgostit de reprezentări, o acceptă: „trebuie să te gândești la acea moarte singuratică în cabina aceea vulgară ca la un fragment straniu și groaznic dintr-o tragedie iacobină, ca la o scenă minunată din Webster sau din Ford sau Cyril Tourneur. Fata nu a trăit cu adevărat și astfel nu a murit cu adevărat”¹⁷⁵.

Wotton cenzurează pornirile patetice ale lui Gray, el admiră teatrul, dar nu teatralitatea, sancționează orice slăbiciune prin tăișul necruțător al replicii: „Ador plăcerile simple, spuse lordul Henry. Ele sunt ultimul refugiu al celor complecși. Dar nu-mi plac secvențe de genul acesta decât pe scena teatrului.”¹⁷⁶.

Setea de cunoaștere îl acaparează pe Dorian Gray în sens negativ și îi permite să se adâncească în propria condiție, însă privilegiul său nu interesează, doar acțiunea. El atrage după sine o contraparte spirituală, iar Wilde nu vrea să demonstreze doar insuccesul unei experiențe

¹⁷⁵ Idem, p. 154

¹⁷⁶ Idem, p. 115

accidentale sau nereușita adaptării umane la modelele abstracte, ci, prin Dorian Gray, el rupe cercul corupției, distruge concepția vieții ca artă și accentuează diferențele dintre artă și viață.

Eroul wildian trece, totodată, printr-un dramatic proces de dezumanizare, latura sa demonică fiind magistral surprinsă în scena uciderii pictorului Basil, cel care realizase o imagine supusă temporalității, înzestrată cu conștiință, gata să rețină toate diformitățile și viciile modelului său. Instinctul criminal al lui Dorian Gray atinge un nivel paroxistic, tensiunea psihică trădând spaima în fața adevărului: „În el se zbăteau pasiunile nebunești ale unui animal hăituit și-l urî pe omul care stătea la masă mai mult decât urâse vreodată în viață. Căută în jur cu furie. Ceva scliepa pe scrinul pictat în fața lui. Era un cuțit pe care-l adusese acolo în urmă cu câteva zile pentru a tăia o bucată se șnur și uitase să-l ia. Înaintă încet spre el, trecând de Hallward. De îndată ce ajunsese în spatele lui, îl înșfăcă și se răsuci. Hallward se mișca pe un scaun de parcă intenționa să se ridice. El se repezi la el și înfipse cuțitul în marea venă care se afla după ureche, izbindu-i capul pe masă, înjunghiindu-l iar și iar”¹⁷⁷.

Registrul trăirilor se schimbă brusc, detașarea rece se instalează subit după actul criminal, personajul alegând refugiul în lectură ca un ritual de exorcizare. Dorian Gray

¹⁷⁷ Idem, p. 76

se îmbată cu esențele fine ale poeziei parnasiene, cinismul devenind la el un nou mod de viață: „Sărmanul Basil! Ce mod oribil de a muri!”¹⁷⁸ mărturisește Dorian Gray. Eroul romanului lui Oscar Wilde este un Narcis istovit, contemplația, autoreflexia sunt pentru el poveri.

Narcis pare prins la mijlocul unei dialectici, între adevăr și fals, numai că falsul are puterea de a străluci cu toată forța adevărului. Tragedia lui este aceea a concretizării iluziei: „Ce trist e! murmură Dorian Gray, cu ochii încă fixați asupra propriului portret. Ce trist! Voi îmbătrâni, voi deveni oribil și groaznic. Dar tabloul acesta va rămâne de-a pururi tânăr. Nu va mai fi trecut decât această zi de iunie... Dacă ar fi invers! Dacă ar fi să fiu și eu pururi tânăr și tabloul să îmbătrânească. Of, pentru asta, pentru asta aș da orice!”¹⁷⁹.

Dorința lui Dorian Gray este aceea de a deveni destinul celuilalt, traducând astfel o dorință ascunsă prin care obiectul fetișizat este invocat ca o modalitate de răsturnare a cauzalității, „fetișul operează acest miracol de a șterge accidentalitatea lumii, substituindu-i o necesitate absolută”¹⁸⁰.

Investește în tabloul care îl înfățișează întregul complex de forme ale unei alterități care nu este decât o

¹⁷⁸ Idem, p. 200

¹⁷⁹ Idem, p. 59

¹⁸⁰ Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 113

identitate refuzată, ipostaza subiectivității fiind convertită într-un obiectivism moral care îl va urmări în permanență, „tabloul schimbat va fi pentru el emblema conștiinței”¹⁸¹.

După cum remarca Mircea Mihăieș în prefața ediției 2001, „tânărul grațios, ce impresionează prin desăvârșita sa frumusețe exterioară, strălucește atâta timp cât nu posedă o conștiință. Descoperindu-se pe sine sub cea mai dramatică dintre formule – drept o creație de grad secund – el dobândește, dacă nu consistență, măcar neliniștea, apăsarea, povara unei conștiințe în raport de care se manifestă”¹⁸².

Opera nu înregistrează doar transformările chipului supuse trecerii timpului, dar ea devine o oglindă nemiloasă a sufletului schimonosit de vicii și păcate. Prima schimbare pe care o identifică personajul este în planul expresiei, portretul începe să transfigureze ceea ce este dincolo de vizibil, de aceea eroul nu recunoaște pe propriul chip, „nota de cruzime, din jurul gurii”¹⁸³.

Prins între două oglinzi paralele, portretul lui Basil și oglinda dăruită de Henry Wotton, Dorian Gray are senzația situării la limita dintre două realități, ambele revendicându-și adevărata identitate a personajului. Efectul este acela al situării într-o *mise en abyme*

¹⁸¹ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 129

¹⁸² Mircea Mihăieș, prefață la volumul *Portretul lui Dorian Gray*, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 25

¹⁸³ Oscar Wilde, *op.cit.*, p. 127

sufletească, avalanșa interogațiilor retorice prin care se susține discursul meditativ al eroului sugerând coborârea atentă, prin fața unui șir nesfârșit de oglinzi, ce reflectă, în succesiunea lor, trăiri, senzații, gânduri inexplicabile: „Tresări crispat și luând de pe masă o oglindă ovală (...) se uită în grabă în apa ei adâncă. Ce înseamnă asta? Își frecă ochii și se apropie de portret și-l cercetă din nou. Când se uită la tabloul real, nu erau semne de schimbare, dar fără nicio îndoială, întreaga expresie se modificase. Nu era o simplă fantezie de-a lui. Totul era teribil de evident (...) Să-i fi fost îndeplinită dorința? Cruzime! Fusesse oare crud? (...) De ce era el așa? De ce îi fusese dat un astfel de suflet? (...) Dar tabloul? Ce avea de spus despre el? Acum îl va învăța să-și deteste sufletul? Se va mai uita vreodată la el?”¹⁸⁴

Privilegiul miraculos garantat de un pact niciodată semnat este, așadar, acceptat, oglindirea încremenește într-un refuz al realității și reflectarea atinge mirajul. Iubirea de sine, dătătoare de iluzii, ia dorințele drept realități, răpind subiectului puțința de a mai fi o conștiință reflexivă. Oglinda își îndeplinește opera de mediere, suprafața ei oferă un spațiu virtual, în care se joacă în schimb un scenariu real, iar prin reacție defensivă, ea este supraevalută și alimentează un impuls narcisist.

¹⁸⁴ Idem, p. 128

Pe de altă parte, ea ilustrează o imagine terifiantă și agresivă și își pierde statutul simbolic în așa măsură, încât devine independentă și împrumută atributele realului, doar pentru a-l persecuta pe erou: „Acest portret va fi oglindă magică, cea mai puternică dintre toate. Și așa cum îi dezvăluise propriul trup, îi va dezvălui și propriul suflet. Iar atunci când asupra lui se va lăsa iarna, el se va afla acolo unde primăvara tremură la răspântia cu vara. Când sângele se va scurge din chip și va lăsa în urmă o mască palidă, de cretă, și ochii de plumb, el va păstra strălucirea adolescenței (...) Asemenea zeilor greci, va fi puternic, vesel și sprinten. Ce conta ce se întâmplă cu imaginea colorată de pe pânză? El se va afla în siguranță. Asta conta”¹⁸⁵.

Eroul intră într-un interval al suspendării temporale, însă nu iese din timp, ci mai curând își croiește un itinerariu paralel. În acest mod se verifică unul dintre principiile narcisiste de bază, și anume primatul imaginii asupra modelului. În loc să-l reflecte pur și simplu, devenind o existență-anexă, un apendice al realului, opera lui Basil Hallward întrupează o nouă existență și un nou real. Această afirmare puternică a autonomiei operei de artă este certificată prin înfruntarea cu propriul ei creator. Basil Hallward îi mărturisește lordului Wotton: „orice portret care este pictat cu sentiment este portretul

¹⁸⁵ Idem, p. 144

artistului, nu al modelului. Modelul este un simplu accident, ocazia. Nu este el cel pe care pictorul îl dezvăluie, pe pânza colorată apare mai curând pictorul. Motivul pentru care nu voi expune tabloul este că mi-e teamă că am arătat în el secretul propriului meu suflet”¹⁸⁶.

Pus în fața portretului, ale cărui trăsături hidoase îl oripilează, pictorul nu se mai recunoaște ca autor al operei și aceasta pentru că sinele a fost anihilat, iar ceea ce recunoaște sunt elementele ce țin de o structură de suprafață: propria trăsură de penel, rama și semnătura.

Ochiul vigilant al artistului înregistrează cu minuțiozitate schimbările produse, iar actul reflectării, așa cum l-a dorit inițial, apare ca o imputare. Tabloul nu a devenit, „depozit specular”, iar pictorul nu-și mai poate recupera sinele, deși, pentru el, stabilirea unei astfel de relații este vitală: „Din gura pictorului izbucni un strigăt de oroare când în lumina obscură, văzu cum fața hidoasă de pe pânză rânjea la el. În expresia ei era ceva care-l umplea de dezgust și repulsie. Doamne sfinte, se uita chiar la fața lui Dorian Gray! Groaza, câtă era, nu distrusese în întregime extraordinara frumusețe. Părul rărit mai era blond pe alocuri, iar gura senzuală, mai păstra ceva din culoarea ei purpurie. Ochii apoși își mai păstrasera ceva din frumusețea albastrului de odinioară, iar nobilele linii curbe nu dispăruseră cu totul din jurul nărilor cizelate și

¹⁸⁶ Idem, p. 37

ale gâtului plastic desenat. Da, era Dorian Gray însuși. Dar cine îl făcuse? Păru că recunoaște propria trăsură de penel, iar rama era făcută din propria lui concepție. Ideea era monstruoasă, cu toate astea îi era o teamă imensă”¹⁸⁷. Pictorul refuză practic să-și recunoască propria creație, el identificând date ale chipului lui Dorian Gray și nu elemente constitutive ale operei în sine. („Doamne sfinte, se uita chiar la fața lui Dorian”). Episodul marchează debutul ieșirii lui Basil Hallward din triunghiul narcisist, excludere ce va fi realizată pe deplin prin uciderea acestuia.

Gestul criminal al lui Dorian Gray reinstalează hegemonia modelului binar: Narcis dorește confruntarea doar cu propria imagine, se dispensează de creator, abandonând tot ceea ce înseamnă cunoaștere interioară, pentru a se dedica în exclusivitate exteriorului care îi răpește privirea. Se îmbăta cu propria splendoare pe care o contemplă în oglindă, fără a mai putea tolera transformările hidoase din tablou. Dar rămâne încremenit în contemplare, cuprins de fascinația vizibilului, refuză devenirea, acțiunea, tot ceea ce angajează ființa într-o dinamică existențială. Lordul Wotton, cel de-al doilea Pygmalion care l-a zămislit pe Dorian, îi relevă acestuia condiția de Narcis încremenit în adorație: „Acum ești un tip perfect (...), acum ești fără cusur. În afară de asta,

¹⁸⁷ Idem, p. 197

Dorian, nu te autoînșela. Viața nu e guvernată de voință și de inițiere (...). Sunt atât de bucuros că n-ai făcut niciodată nimic, că n-ai sculptat nicio statuie, n-ai pictat un tablou, că n-ai produs nimic în afară de propria persoană! Pentru tine viața e artă”¹⁸⁸. Prin discursul său, lordul nu vizează construirea unui „homo interior”, deoarece știe că acesta ar însemna o cufundare în sine pentru a se alimenta de la știința pe care o deține.

Primatul imaginii a obturat accesul în interior, în numele unei echivalențe între ontologic și estetic. Autoreferențialitatea exacerbată nu permite stabilirea unei complicități a eticului cu esteticul, expansiunile, evadările vicioase ale lui Dorian Gray în lume nu au ca finalitate cunoașterea. Eroul încearcă să epuizeze resursele interioare care ar putea să-l întoarcă dramatic spre sine, dispersia sa în exterior pe căile imoralității ilustrează, în egală măsură, acceptarea perisabilului.

Între pornirea de a ieși din sine și aceea de a se abandona sieși spre a se exclude din circuitul devenirii, spiritul lui Dorian Gray împletește moartea cu viața. Apariția unui acut sentiment al nemulțumirii de sine, al neîmplinirii îndreaptă ființa eroului către o înțelegere mai profundă a morții. Istovit de contemplația nefericită, tulburând apele prin pornirile sale nechibzuite, Narcis se îndreaptă către o acceptare paradoxală a sentimentului

¹⁸⁸ Idem, p. 262

thanatic. Insistând asupra acestei trăiri, el începe să înțeleagă autoreflexia ca o repetare a aceluiași lucru, o succesiune de forme identice, într-o perpetuă și reciprocă identificare: „Se pare că am pierdut pasiunea și am uitat dorința. Mă concentrez prea mult asupra mea. Propria mea personalitate mi-a devenit o povară”¹⁸⁹.

Narcisiacul a încorporat, a interiorizat toate datele existenței lui Dorian Gray, din nou imaginea dovedindu-și înțâietatea față de modelul prezentat ca origine imuabilă a sa. Acesta nu face decât să integreze în propria structură sinele dispersat în lucruri, însă rezultatul nu este o acomodare între cei doi actanți ai exercițiului narcisiac. Personajul wildian, incapabil să depășească orizontul iluziei, este aruncat în sfera unei transparențe sinonime cu neantizarea. Nu moartea în sine îl înspăimântă pe Dorian Gray, cât apropierea ei, care este echivalentul unei agonizări ce anunță distrugerea ființei: „Nenorocitul de țaran care a murit, spune eroul, e mai fericit decât mine. Nu mi-e teamă de Moarte. Venirea Morții mă înspăimântă. Aripile ei monstruoase par să se rotească în aerul de plumb din jurul meu!”¹⁹⁰.

Situația lui Narcis este, într-un anume sens, analogă celei a multor personaje de basm, care trăiesc sub interdicția de a face un lucru bun, lucru pe care îl săvârșesc totuși, conduși spre aceasta de o fatalitate

¹⁸⁹ Idem, p. 249

¹⁹⁰ Idem, p. 248

interioară ce poate fi privită ca pornire nestăvilită a eului de a-și regăsi propria identitate. Narcis nu trebuie să se cunoască pentru a atinge senectutea; respinge iubirea nimfei Echo și, sub blestemul unui alt iubit respins, se îndrăgostește de propria-i imagine răsfrântă în oglinda izvorului; are iluminarea ce-l face să exclame: „Iste ego sum!” (Acesta sunt eu!) și să realizeze că se îndrăgostise de sine însuși.

Dacă Gorgona se pietrifică întâlnindu-și lumina propriilor ochi, cufundându-se în somnul materiei, Narcis se înalță. Dispariția sa poate că astfel trebuie interpretată, ca o evadare din lumea obișnuită, odată realizată performanța contopirii cu sinele. Chipul lui Dorian Gray, asemenea celui al lui Narcis, semnifică mult mai mult decât o fizionomie individuală: itinerariul sinuos al existenței eroului culminează dramatic cu uciderea lui Basil Hallward, se îndreaptă în final spre o tentativă de părăsire a limitelor corporalității.

Destăinuindu-se lordului Wotton, Gray este incapabil să articuleze propriul discurs, ci apelează la replicile hamletiene pentru a-și dezvălui trăirile. Vocea sa interioară este și ea tributară reprezentării, fiind dependentă de registrul intertextual. Discursul este o oglindă, narcisismul putând fi astfel descris ca o stare prin care subiectul însuși, corpul său, nevoile sale, sentimentele sunt prinse în exercițiul reflectării: „Pe vremuri îmi amintea de unul dintre acele versuri stranii dintr-o piesă –

Hamlet, cred – cum erau? «Sau ești doar o icoană a durerii / Un chip lipsit de suflet» (...) Dorian clatină din cap și scoase un acord melodios «Doar o icoană a durerii», repetă el. «Un chip lipsit de suflet»¹⁹¹

Deznădejdea conținută în cuvintele personajului, expresie a febrilității cu care se dăruise păcatului, este o dorința tragică de a găsi un drum spre fericire, de a se elibera de legile aspre și înguste ale vieții într-o societate dușmană frumosului. El nu a ales păcatul pentru că acesta e frumos, indiferent dacă Wilde a vrut sau nu să demonstreze acest fapt; eroul său își dă seama, în cele din urmă, că drumul e greșit.

Încheierea romanul lui Oscar Wilde marchează momentul fascinant al deschiderii ochiului interior. Dorian Gray pune, prin intermediul comprehensiunii dublului său, problema propriei ființe. Își întocmește un adevărat rechizitoriu cu capete de acuzare, din care nu exclude însă soluția salvării. Având nostalgia purității adolescentine, eroul punctează dramatic clipa în care își exprimase dorința transferului cu portretul, riscând o nouă identitate.

Spontaneitatea confesivă, sinceritatea declarațiilor și netrucarea trăirilor sunt expresia impactului psihologic al reflectării. Asistăm la o iluminare ontologică dedusă din însușirea responsabilă a faptelor, la o retorică sinceră: „Simți un dor nebun pentru puritatea adolescenței (...).

¹⁹¹ Idem, p. 259

Știa că se murdărise, singur, că mintea îi era coruptă și-și alimentase fantezia cu orori, că avusese o influență nefastă asupra altora și că gustase acest lucru cu o bucurie teribilă (...). Dar nu era cu putință măcar să recupereze ceva? Nu era nicio speranță pentru el? (...) Ah! în ce moment monstruos și pătimas se rugase ca portretul să poarte povara zilelor lui, iar el să-și mențină splendoarea nepătată a tinereții eterne! Întregul lui eșec se datora acestui lucru. Ar fi fost mai bine pentru el dacă fiecare păcat al vieții ar fi adus odată cu el și pedeapsa neîntârziată”¹⁹².

Spargerea oglinzii semnifică un prim pas spre negarea identității împrumutate, nu înainte ca Dorian Gray să-și privească pentru ultima oară chipul. Revolta împotriva propriei frumuseți, înseamnă o eliberare de reflectarea impură („mască”), degradată, o refuzare a narcisismului inferior: „Apoi își detestă propria frumusețe și aruncă oglinda pe podea și o strivi cu călcâiul. Propria frumusețe îl ruinase, frumusețea și tinerețea pentru care se rugase. Dacă n-ar fi existat aceste două lucruri, viața lui ar fi fost nepătată. Frumusețea nu-i fusese decât o mască, tinerețea, ceva batjocoritor. Tinerețea îl stricase”¹⁹³.

Spiritul își revendică întâietatea, este mai puternic decât ființa ce ignoră „aproapele” în favoarea „departelui”, de aceea gestul ultim al lui Dorian Gray reprezintă victoria spiritului, deși personajul viza anihilarea acestuia: „Cum l-a

¹⁹² Idem, p. 266

¹⁹³ Idem, p. 267

ucis pe pictor, așa îi va ucide și opera tot ce înseamnă asta. Va ucide trecutul și, când acesta va muri el va fi liber. Va ucide această monstruoasă viață-suflet și fără avertismentele lui hidoase, va fi liniștit. Înșfăcă obiectul și-l împlântă în tablou”¹⁹⁴. Reacția finală a lui Dorian Gray este expresia conștiinței sale despre sine și despre viața terminată într-un act tragic.

Excluzând ipoteza „sanctiunii” eroului în final, constatăm doar tragedia lui Narcis, care a ales să fie mai mult *reflectiv*, și mai puțin *reflexiv*: „Dedublarea ființei între un subiect și un obiect în care obiectul devine dublul subiectului seamănă îndoiala în interiorul realului, oglinda nu mai răsfrânge decât reflexii din reflexii (...). Departate de a consolida sau de a anticipa subiectul, proliferarea reflexiilor îl împrăștie și îl dezrădăcinează, primul vede în cel de-al doilea un miraj, în schimb, iluzia câștigă teren din aproape în aproape printr-o reciprocitate reflexivă infinită”¹⁹⁵. Nota ironic-amară care încheie romanul („Numai după ce-i examinărinele îl recunoscă”¹⁹⁶) exprimă risipirea spiritului în neantul regăsit, fuga acestuia de corporalitatea ce copleșește și înspăimântă: „Pe podea

¹⁹⁴ Idem, p. 270

¹⁹⁵ Sabine Melchior-Bonet, *Istoria oglinzii*, traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000, p. 155

¹⁹⁶ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 270

zăcea un om mort în haine de seară cu un cuțit în inimă. Era vestejit, ridat și cu fața dezgustătoare”¹⁹⁷

Rupând definitiv masca viciului de pe chipul imaculat al Artei și al Vieții, Gray reface instantaneu itinerariul propriei vieți, vârstele devin paralele, încât trupul recuperează un timp ascuns, hidos. Privirea lui Narcis nu mai este capabilă să intre în relație cu propria sa aparență, cercul se închide definitiv în moarte.

Gesticulând larg, uluind prin spontaneitate și subjugând prin farmecul irezistibil al inteligenței sale vii, corozive, ofensive și devastatoare, autorul lui Dorian Gray fascinează și astăzi prin personalitatea sa uluitoare, în detrimentul operei greșit înțelese, rău interpretate și mai ales defectuos recuperate. Pentru specialiștii studiilor de gen, Oscar Wilde strălucește mai mult în anticamera culturii decât în saloanele de onoare, ca „personaj tragic”, ca „sodomit”, ca „damnat” și „vicios”. Mult mai rar și oarecum din întâmplare este prezentat ca autor al unei splendide, grațioase, irezistibil de inteligente opere literare.¹⁹⁸

Max Beerbohm, admirator de tinerețe al lui Wilde, iar mai târziu vehement contestatar al său, reprezintă diferența specifică relevantă față de cel pe care îl numea

¹⁹⁷ Idem, p. 271

¹⁹⁸ Mircea Mihăieș, fragment din prefața la volumul Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere și note de Magda Teodorescu, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 5

„Divinitatea”: în timp ce învățăcelul celebra în primele sale eseuri *machiajul*, Wilde celebra *masca*. Oricine parcurge biografiile literare ce i s-au dedicat în ultimii ani, de la monumentalul *Oscar Wilde* (1987) al lui Richard Ellmann la fastuosul *The Wilde Album* (1997) al lui Merlin Holland, nimeni altul decât nepotul în linie directă al lui Oscar, va fi surprins de accentul pus pe generozitatea acestui personaj egocentric, „obsedat de imagine”, cum s-ar spune astăzi, oscilând tiranic – așa cum sugeram mai sus – între „machiaj” și „mască”, adică între încercarea de corectare a realității și ascunderea acesteia. Marea majoritate a scrierilor sale – eseuri, piese de teatru, povești și, bineînțeles, romanul *The Picture of Dorian Gray* – sunt rezultatul unei împărtășiri prealabile a propriilor idei și subiecte cu cei apropiați. Fântână nesecată de inspirație pentru discipoli, Oscar Wilde „furniza” cu generozitate subiecte pe care unii dintre admiratori nu se sfiau să le publice sub nume propriu.¹⁹⁹

W. B. Maxwell își amintește că în copilărie a beneficiat de generozitatea lui Wilde și că, fără prea multe scrupule, a transcris și publicat una dintre povestirile ce ieșeau din mintea lui Wilde ca dintr-un corn al abundenței. Confesându-i-se magistrului, acesta s-a amuzat copios, însă a devenit brusc preocupat, rugându-l să nu „transcrie” povestea despre un bărbat și portretul lui. „Pe aceea am s-o

¹⁹⁹ Idem, p. 22

scriu eu pe larg și aş fi groaznic de supărat dacă mi-ar lua-o cineva înainte.”²⁰⁰ Potrivit lui Richard Ellmann, este cea dintâi menționare a *Portretului lui Dorian Gray*, dar și prima filă a unui dosar ce nu și-a găsit rezolvarea nici până în ziua de azi.

În capcana falsei limpezimi a romanului au căzut, cei dintâi, criticii și istoricii literari. Pentru ei, lucrurile sunt simple: *Portretul lui Dorian Gray* (1890-1891) este un manifest al estetismului, adică ilustrarea artistică a unei idei pur teoretice, o încercare – reușită – de a da formă literară teoriei „artei pentru artă”. Fără îndoială, există mult adevăr în aceste locuri comune ale criticii wildiene. Numai că legătura lui Oscar Wilde cu estetismul – cu artificialitatea, cu dandysmul, cu exclusivismul frumuseții și primordialitatea artei în raport cu existența reală, precum și cu alte chestiuni subsumate acestuia – nu este chiar atât de limpede și nici atât de liniară.

Richard Ellmann încearcă să tranșeze chestiunea printr-o afirmație abruptă: „Pentru Wilde, estetismul n-a fost o credință, ci o problemă”.²⁰¹ Ar fi bine ca lucrurile să fi stat atât de simplu. Dacă definim estetismul în linia canonului franțuzesc, văzând în el doar ramificațiile impetuoase ale dogmei, liniile geometrice ale ideologiei, evident că Wilde nu aderă, n-are cum să adere complet la

²⁰⁰ Idem, p. 23

²⁰¹ Richard Ellmann, *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, Editura Hamish Hamilton, Londra, 1987, p. 310

estetism. Nimic mai străin acestei firi ironice decât înregimentarea în ceea ce s-a numit *estetismul de gheață* al școlii franceze. Wilde poate fi orice altceva, dar nu prizonierul formulei definitive, al normei necruțătoare, adică al încremenirii. În fapt, evoluția sa dinspre clasicismul greco-latin spre romantismul târziu, resimțit atât de puternic în poezie, spre parnasianismul ironic din teatru, până la modernismul acut din confesiunile epistolare, ce culminează cu *De profundis*²⁰² descurajează, cu argumente solide, o astfel de ipoteză.

Dar ceea ce-l derutează până la totala confuzie pe cititorul contemporan e „Prefața” romanului. Dintr-o doctrină ce pune accentul pe confesiunea creatorului și pe mărturia omului,²⁰³ Wilde selectează tocmai nespecificitatea ei: „Țelul artei este să pună în evidență arta și să-l ascundă pe artist”.²⁰⁴ Această afirmație pare să nege afirmațiile noastre anterioare privind fuga lui Wilde de estetismul pur și dur al epocii. Din fericire, autorul nu se oprește aici. Artistul nu este un creator propriu-zis, ci un „interpret” de gradul întâi al unei realități de gradul al doilea. El reprezintă, direct spus, un critic, adică cel care

²⁰² Oscar Wilde, *De profundis*, Editura G. Putman, Londra, 2005

²⁰³ Aceasta fiind redescoperirea majoră a sfârșitului de secol nouăsprezece.

²⁰⁴ Dan Grigorescu, Prefață la Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de D. Mazilu, București, EPL, 1967, p. 4

poate traduce într-o altă modalitate (*another manner*) sau într-o materie nouă (*new material*) impresia lui asupra lucrurilor frumoase.

Nu s-a subliniat îndeajuns importanța cuvântului *impresie* în demersul lui Oscar Wilde. Încercări de a-l alătura impresionismului literar au existat, fără îndoială, însă ele vizau aspectul ideologic, nu pe cel artistic. Pentru că impresionismul lui Wilde trebuie legat de conceptul de frumusețe, nu de cel de tehnică. Așadar, nu „forma nouă”, nu „modalitatea nouă” predomină în această ecuație, ci relația stabilită între impresie și frumusețe. Adică între două elemente inefabile.²⁰⁵

Cine persistă în căutarea originalității formale a prozei lui Wilde se află în eroare: nimic mai clasic, mai bine așezat în pagină, mai conformist, mai previzibil, mai accesibil decât o pagină a sa. Cu voluptate secretă, Wilde se folosește de aparenta transparență a limbajului victorian²⁰⁶ pentru a construi veritabile edificii ambigue ideologic și echivoce moral. Abia din această perspectivă înțelegem funcția artistului; din nou, Wilde reușește să deruteze: „Forma cea mai înaltă, ca și forma cea mai joasă de critică, e o modalitate de exprimare a autobiografiei”²⁰⁷. Ne

²⁰⁵ *Op. cit.* p. 5

²⁰⁶ Înțelegem prin aceasta limpezime, directete, refuz al misterului, obsesie a comunicării imediate și eficiență a mesajului.

²⁰⁷ *Idem*, p. 4

întrebăm, aşadar, ce caută în acest mic scenariu, din care persoana umană pare a fi fost evacuată definitiv, autobiografia. Reparcurgând pasajul inițial al prefetei, devine mai limpede faptul că „Artistul e creatorul lucrurilor frumoase”. Nu este însă clar ce se întâmplă cu lucrurile urâte, cu zecile de pagini din *Portretul lui Dorian Gray* dedicate urâtului și spaimei de urât²⁰⁸ (adică de eșec,

²⁰⁸ Cităm un fragment din celebrul dialog Dorian Gray – lordul Henry Wotton: *Tinerețea este singurul bun de care merită să te bucuri. [...] acum nu-ți dai seama. Dar într-o zi, când ai să fii bătrân și zbârcit, și urât, când gândurile îți vor fi veștejit fruntea umplând-o de cute, iar pasiunile îți vor fi pus pe buze hidoasele lor peceți de foc, ai să-ți dai seama, îți vei da seama într-un chip sfâșietor. Astăzi, oriunde te duci, farmeci pe toată lumea. Totdeauna are să fie așa?... Ai o față minunat de frumoasă, domnule Gray. Nu te încrunta. Așa este. Iar Frumusețea este o Formă a Geniului – e mai presus, cu adevărat, decât Geniul, de vreme ce nu cere niciun fel de explicație. Face parte dintre marile minunății ale lumii, ca și lumina soarelui, ca și primăvara, ca și imaginea din ape întunecate a acelei scoici de argint căreia îi spunem lună.*

[...] Oamenii spun uneori că Frumusețea nu-i decât ceva superficial. Poate că așa o fi. Dar cel puțin nu este chiar atât de superficială ca Gândirea. Pentru mine Frumusețea este minunea minunilor. Numai oamenii mărginiți nu judecă după aparențe. Adevăratul mister al lumii stă în cele văzute, nu în cele nevăzute... Da, domnule Gray, zeii au fost darnici cu dumneata. Dar zeii își iau repede îndărăț darurile. Nu ți-s hărăziți decât vreo câțiva ani în care să poți trăi cu

bătrânețe, moarte, uitare), ceea ce duce la dilema privind inconsistența modului însuși al lui Wilde de a concepe arta.

Aceste aspecte pot primi două explicații. În primul rând, Wilde concepe deliberat o prefată pe care scrierea propriu-zisă nu o respectă întru totul; iar în al doilea rând, prefata romanului este doar o interfață a acestuia; cu alte cuvinte, nu vom înțelege cu adevărat semnificațiile cărții dacă nu încercăm să înțelegem poetica din care se naște

adevărat, deplin și desăvârșit. Când tinerețea își va lua rămas bun de la dumneata, frumusețea va pleca împreună cu ea, și atunci vei descoperi pe neașteptate că triumfurile nu-ți mai stau la îndemână sau, în cel mai bun caz, trebuie să te mulțumești cu triumfuri meschine, pe care aducerile aminte le vor face mai amare decât înfrângerile. Pierzându-se în neant, fiecare lună te împinge tot mai aproape de ceva înfiorător.

Timpul e gelos pe dumneata și duce război crâncen împotriva crinilor și trandafirilor care acum îți slujesc de podoabă. Chipul ți se va gălbeji, obrații ți se vor scofâlci, ochii își vor pierde strălucirea. Ai să suferi îngrozitor... O! Bucură-te de tinerețe atâta vreme cât o ai. Nu irosi aurul fiecărei zile ascultând vorbele plicticoșilor, încercând să-i ajuți pe cei pentru totdeauna înfrânți sau jertfîindu-ți viața în folosul ignoranților, mediocrilor și vulgarilor. Toate astea sunt doar țelurile bolnăvicioase, falsele idealuri ale vremii noastre. Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, București, EPL, 1967, traducere de D. Mazilu, prefată de Dan Grigorescu, p. 35 și urm.

ea, o poetică *a posteriori*²⁰⁹, ea preexista în mintea lui Wilde și aștepta prilejul întrupării textuale.

„Prefața” are de-a face, la o analiză atentă, mult mai puțin cu textul propriu-zis al romanului decât cu intuiția lui Wilde privind destinul acestuia. E șocant să constăți că multe enunțuri sunt scrise ca parte a unui dialog imaginar cu un acuzator public: în fapt, ele vor fi invocate în cursul primului proces intentat lui Oscar Wilde, când acuzatul va replica judecătorului Edward Carson²¹⁰ folosind în pledoaria sa, aproape literal, pasaje din „Prefață”.²¹¹ Aceste circumstanțe nu diminuează însă importanța prefetei pentru înțelegerea romanului. Inconsistența cronologică nu trebuie să descalifice o lectură ce presupune simultaneitatea mentală a celor două texte – prefața și romanul.

A-moralitatea lui Wilde, ca și cea a întregii generații *decadente*, nu e decât jocul grațios, ușor

²⁰⁹ Prefața a apărut în *Fortnightly Review* cu câteva luni înainte de publicarea ediției a doua a romanului, ca urmare a atacurilor la care fusese supusă cartea și, fără îndoială, anticipându-le pe cele care aveau să urmeze; totodată, el prefigurează direcția *epigramelor paradoxale* în care avea să evolueze scrisul său din anii următori, 1893-1894.

²¹⁰ Un fost amic, coleg și rival de studii la Oxford, transformat apoi în dușman.

²¹¹ Hyde, H. Montgomery, *The Trials of Wilde*, Ed. University Press Books, New York, 1956, pp. 121-133, citat de Adriana Babeți, *Dandysmul, O istorie*, Editura Polirom, 2004, cap. *Dandygrafii*, p. 221

iresponsabil, al artistului care se visează, pentru o clipă, sustras presiunii timpului și existenței. Respingând urâtul, Wilde neagă orice formă de artă incapabilă să-și ducă până la ultimele consecințe premisele: „Aversiunea secolului al nouăsprezecelea față de realism este furia lui Caliban care își vede chipul în oglindă”, pe de o parte, și „Aversiunea secolului al nouăsprezecelea față de romantism este furia lui Caliban care nu-și vede chipul în oglindă”, (în prefață) pe de alta, trasează cei doi poli între care Wilde încearcă să-și plaseze propriul discurs estetic și, eventual, literar. Subliniem, în aceste secvențe, cuvântul „furie”, împotriva căruia se ridică Wilde: propria sa poziție trebuie căutată în indiferența artistului, în absența dorinței de a „dovedi” vreun lucru. Nici măcar atunci când acel lucru e adevărat, pentru că „până și lucrurile care sunt adevărate pot fi demonstrate!”²¹²

Mai importantă e totuși sublinierea diferenței dintre moralitate și morbiditate. Nici pe deplin realist, nici cu totul sedus de romantismul întunecat, ilustrat de William Blake, dar și, parțial, de „neomedievaliștii” Swinburne și Tennyson, Wilde încearcă să stabilească un loc privilegiat pentru artist, adică pentru sine: „Niciun artist nu e vreodată morbid. Artistul poate exprima orice”. *Orice* nu are aici valoare calitativă, ci estetică. Moralitatea artei,

²¹² Idem, p. 5

pusă în paranteză de către Wilde, se relevă a fi doar o altă formă de eticism: unul trecut prin estetism.

Chiar atunci când, din paradox în paradox, lucrurile se complică (de pildă, afirmația că „Arta este simultan suprafață și simbol”), Wilde încearcă să explice primejdiile la care se supune artistul prin lipsa de utilitate imediată a creației sale: „Arta e cu totul nefolositoare”, susține ultima propoziție a acestui excurs înspre și dincolo de limitele stabilite de către scriitor propriului demers. În aparență minimalist, demersul se relevă a fi maximalist în exces: o încercare de a dobândi totul, totalitatea, invocând strategic piedicile puse în cale de practica excesivă a umilinței față de artă, dublată de practicarea agresivă a unui ton peremptoriu, mai potrivit unei dizertații aulice decât unui text ce vorbește despre moliciunea etică a ființei umane, o vulnerabilitate întrecută doar de slăbiciunea acesteia față de propriile inconsistențe.

Portretul lui Dorian Gray confirmă plăcerea enormă a lui Wilde de a povesti.²¹³ Verva narativă a lui Wilde acaparează ore întregi atenția auditoriului. La începutul anilor 1890, numele său reprezenta un sinonim al succesului, iar vorbele sale de duh făceau înconjurul saloanelor exclusiviste ale capitalei britanice. Din cartierul general, de la hotelul „Savoy”, porneau spre Londra cele mai deconcertante vorbe de spirit și incredibile întâmplări,

²¹³ *Jurnalul fraților Goncourt*, 1956, p. 105

demne de noua vârstă a Imperiului. Wilde are totuși puterea de a se ridica deasupra succesului facil, muncind cu înrâncenare la seria de piese care aveau să facă din el un om bogat, și, mai ales, la controversatul roman ce i-a asigurat posteritatea, dar l-a și făcut vulnerabil la atacurile nemiloase ale marilor săi dușmani. Când, în 1895, este chemat la tribunal, procurorul citează largi fragmente din *Dorian Gray*, transformându-le în bază de acuzare a scriitorului însuși. Un caz uluitor al transferului artă-biografie, parcă spre a confirma butada wildiană: „Mi-am pus geniul în viață, iar în artă doar talentul!”²¹⁴

În datele sale primordiale, *Portretul lui Dorian Gray* nu e un deschizător de drum, o invenție absolută, o capodoperă ce rupe brutal cu tradiția, spre a contura noi tendințe în proza modernă. Romanul nu e un *Ulysse* al secolului al XIX-lea, iar Wilde nu a emis niciodată cu seriozitate pretenția de reformator al prozei victoriene. El a fost mai mult un persiflator al acesteia. Filiațiile cărții sunt foarte clare; romanul interpretează, mai mult sau mai puțin liber, teme vechi ale literaturii: pactul cu diavolul și obsesia tinereții eterne din Faust, problema dublului, regimul diurn și noctun al personalității umane, ilustrat de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* al lui R. L. Stevenson sau mitul personalității duble, ca în explorarea

²¹⁴ Adriana Babeți, *Dandysmul, O istorie*, Editura Polirom, 2004, cap. *Dandygrafii*, p. 389

gotică a lui Meinhold, *Sidonia von Bork, die Klosterhexe*.²¹⁵

Prea bun cunoscător al literaturii, Wilde nu își face iluzia că a inventat un nou topos cultural. Dimpotrivă, admite că unica lui contribuție la acest mit vechi al literaturii este găsirea unui context adecvat, care îi era la îndemână și s-ar putea spune chiar că el însuși fusese unul dintre protagoniștii și creatorii săi: Londra discuțiilor aprinse despre relația dintre viață și artă. Susținător al taberei decadente, pentru care viața este doar o imitație a artei, Wilde își concepe romanul ca pe un segment dintr-o bătălie canonică, din înfruntarea continuă a tradiționaliștilor și a modernilor. Mereu preocupat de lumea nouă a ideilor, Wilde conferă mitului faustic al vânzării sufletului în schimbul tinereții veșnice, doza de sfidare, de poză, de artificial, de ireverențios, de lubric pe care niciunul dintre predecesorii săi nu ar fi îndrăznit să o propună.

La celălalt capăt, Dorian Gray stabilește un dialog – strict contemporan, de data aceasta – cu *Marius Epicureanul* al lui Walter Pater, dar, mai ales, cu *des Esseintes* eroul lui Huysmans.²¹⁶

²¹⁵ Carte tradusă în limba engleză sub titlul *Sidonia the Sorceress* - „Sidonia vrăjitoarea” - chiar de către mama lui Oscar Wilde.

²¹⁶ Des invocată de critici, paralela cu Lucien de Rubempré, dandy-ul echivoc al lui Balzac, nu se susține nici măcar în datele exterioare ale personajului. Miza lui Balzac, mai

În *Cărbune, creion și otravă*, faimosul eseu despre „viața ca artă”, Wilde își dezvăluie admirația nețărmurită față de romanul *À rebours*, care devine, de altfel, cartea secretă, citită de personajele din *Portretul lui Dorian Gray*. Însă aceste surse teoretice nu trebuie să obtureze imaginea cu adevărat pregnantă oferită de roman.

Criticii mai noi au demonstrat că influența efectivă a „cărții otrăvite” a lui Huysmans a fost mai importantă asupra personajelor decât asupra lui Wilde însuși. Nu s-au observat, poate, îndeajuns, lecțiile lui Walter Pater din *Renașterea*²¹⁷ și fascinația față de medievismul poetic filtrat prin Swinburne sau ale graficii bizar seducătoare a lui Aubrey Beardsley. „Pictorialitatea” inocent-sexuală a desenelor lui Beardsley este ușor de regăsit în paginile ce mimează detașarea ironică și inocența sexuală ale lui Wilde.

Dublul ideal, oglindirea ca formă adevărată a existenței, imitarea artei de către natură, superioritatea ontologică a artificialului în raport cu naturalul îl conduc pe Wilde la modificări radicale ale propriilor surse de inspirație. André Gide povestește, de pildă, o variantă a mitului lui Narcis așa cum i-a narat-o Wilde și credem că în ingenioasa resemantizare a mitului antic poate fi citită

puternic socială și chiar filosofică, este aproape paralelă scopului pur estetic avut în vedere de Wilde.

²¹⁷ Îndeosebi splendidul capitol „Leonardo da Vinci”, din care este aproape sigur că a derivat concepția estetică a lui Wilde; Walter Pater, *Renașterea*, traducere Iolanda Mecu, București, Editura Univers, 1982

modificarea de percepție artistică propusă de Oscar Wilde și generația sa:

La moartea lui Narcis, florile câmpului s-au întristat și au cerut râului câteva picături de apă ca să-l plângă.

Oh, a replicat râul, dacă picăturile mele de apă ar fi lacrimi, nu mi-ar ajunge să-l plâng eu însumi pe Narcis. Pentru că îl iubesc.

Oh, au răspuns florile câmpului, cum să nu-l iubești pe Narcis ! Era atât de frumos !

Chiar era frumos? întrebă râul.

Cine-ar putea-o ști mai bine decât tine? Doar se privea, în fiecare zi, aplecându-se pe malul tău, spre a-și admira frumusețea în apele tale.

*Dacă-l iubesc, răspunse râul, e pentru că atunci când se apleca asupra apelor mele îmi vedeam propria reflexie în ochii lui.*²¹⁸

Se naște astfel întrebarea despre motivul pentru care un autor obsedat de originalitate, de anihilarea prin parodie a marilor teme acceptă confruntarea cu un mit a cărui expresivitate fusese deja plenar valorificată de marile nume ale culturii, de la Ovidiu la Balzac. Wilde însuși reia constant mitul lui Narcis în povestiri și în poezii. *The Star Child* (din volumul *The Happy Prince and Other Tales*) conține o parabolă a narcisismului văzut ca rea

²¹⁸ Andre Gide, *Tratatul despre Narcis*, Paris, 1891; citat de Adriana Babeți, *Dandysmul, O istorie*, Editura Polirom, 2004, cap. *Dandygrafii*, p. 389

întrebuințare a frumuseții, iar *The Fisherman and His Soul*, din același volum, abordează motivul sufletului vândut din dragoste pentru o sirenă. În final, personajul este trădat de „sufletul răzbunător”. Poezii precum *The Garden of Eros*, *The Burden of Ithys*, *Athanasia*, *Charmides*, *Panthea* sunt trepte dintr-o lungă demonstrație a ideii că *frumusețea este întotdeauna, în opera de artă, o formă a autoreprezentării*. Răspunsul la dilema de mai sus nu poate fi satisfăcător dacă circumscriem demersul lui Wilde sferei pur literare. Interpretarea mitului tinde, la rândul ei, să instituie o realitate mitică de gradul al doilea, prin modificarea drastică a moralei povestirii. Dacă, în linii mari, legenda lui Narcis este ușor recognoscibilă în triumghiul creat de complicatele relații dintre Dorian Gray și cei doi magiștri ai săi – Basil Hallward și lordul Henry Wotton – finalul romanului propune o evadare plină de riscuri din formula clasică. Spre deosebire de inocentul absolut Narcis, Dorian Gray reprezintă forța de pătrundere a răului în mit, adică în realitate. Noul hedonism profesat de Lordul Wotton nu este decât varianta derivată a teoriilor estetice aflate în circulație în mediile esteților și decadenților din preajma lui Wilde. Dezvoltarea proprie, cultul tinereții și al frumuseții sunt prezentate cu o forță de convingere atât de mare, încât Dorian, din victimă naivă, devine un veritabil preot al noului cult[...].²¹⁹

²¹⁹ Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, New York, Editura *Vintage Books*, 1987

Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent

Chiar dacă nu și-a încheiat studiile de drept, chiar dacă anii berlinezi par iroșiți, Mateiu Caragiale a început să scrie un roman (*Craii de Curtea-Veche*) și o povestire (*Remember*), i-au apărut în *Viața românească* numeroase poezii, ajungând în scurt timp șef al biroului de presă în Ministerul de Interne. Numai că tatăl nu mai poate să se bucure de toate acestea. Mort în 1912 la Berlin, I. L. Caragiale nu va vedea cum, în 1923, Mateiu se căsătorește cu o femeie mult mai în vârstă, care îi aduce ca zestre nu doar o moșie, un conac, ci și însemnul heraldic galben-verde al casei Sion; nici cum fiul ia drumul Italiei, spre a-i cere o audiență lui Titulescu, dornic de carieră diplomatică; nici cum îi apar cărțile semnate Mateiu I. Caragiale și nici cum, copleșit de deznădejde, cu doi ani înaintea prematurei morți, el notează: „Starea mea de spirit e probabil aceea a

oamenilor care-și simt sfârșitul apropiindu-se și nu mai trag nicio nădejde”.²²⁰

Dandysmul lui Aubrey de Vere, eroul din *Remember*, ori al „craior” Pașadia sau Pantazi face din Mateiu I. Caragiale, cu siguranță, cel mai important dandy-scriitor român²²¹ și singurul care intră aproape cu totul în canoanele speciei. Reconstituită din felurite documente personale (jurnal, corespondență, agende, simple însemnări) sau din amintirile martorilor, biografia lui Mateiu I. Caragiale pare a fi povestea unui dandy. Este incert însă cât anume din stilul său e simplă poză socială și cât mod autentic de a trăi, simți, gândi.

Din rândurile celor care și-l amintesc, s-ar putea alcătui chipul ciudat, din linii contrare, al unui bărbat ce stă mereu în umbra tatălui. Când G. Călinescu îl observă trecând prin Piața Sf. Gheorghe pe „fiul natural” al lui Ion Luca Caragiale, el i se pare un om la vreo 45-50 de ani, cu un aer de „majordom în concediu duminical”. Mulți cred că portretul e aspru făcut, lăsând loc liber feluritelor interpretări și, nu mai puțin, analogiilor biografice. „Mateiu Caragiale avea snobismul nobilitar, își alcătuia un blazon și vâna ordine străine, el, care nu era în niciun chip

²²⁰ Al. Oprea, *Mateiu I. Caragiale, un personaj: dosar al existenței*, Editura Muzeul Literaturii Române, 1979, p. 134

²²¹ Adriana Babeți, *Dandysmul, O istorie*, Editura Polirom, 2004, cap. *Dandyland. Scurtă istorie*, p. 121

aristocrat.”²²² Aerele acestui „Despot Vodă al contemplației”, care iarna deschide ușile „cu mănuși de piele de Suedia” din simplul motiv că delicatele-i palme nu suportă atingerea metalului rece, care la 14 ani cunoaște toate ordinele nobiliare și le desenează în caietul de fizică, îl amuză pe Călinescu.

Cu nimic mai îngăduitoare sunt liniile crochiului din *Memoriile* lui Lovinescu. Din nou, un portret la antipozii celui patern, nimic din sociabilitatea și verva acestuia; doar un acut sentiment de singurătate, mohoreală. În schimb, Mateiu este înzestrat cu o „memorie uluitoare și dezordonată”, cum se întâmplă, crud spus, cu orice „autodidact fără alegere”. Iar aplecarea spre trecut și inutil, spre genealogie și heraldică trădează gustul pentru mistificare al unui mitoman. Scriitorul ar putea fi considerat, într-o oarecare măsură, un Barbey d’Aurevilly întârziat prin Balcani, așa cum crede Ion Vartic.²²³ Dar cele mai multe analogii îl trimit pe Mateiu în plină ficțiune, fiind asemuit când lui *des Esseintes*, când propriilor personaje, printr-un joc nesigur, dintre real și imaginar.

²²² Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 897

²²³ Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002, p. 57

Singura zonă care ni l-ar restitui aproape fidel pare a rămâne cea documentară: jurnalul, scrisorile, însemnările variate. Fără a ține cont de tema „pactului autobiografic”, de travestirea realului care stă ascunsă în spatele fiecărui rând „smuls din viață”, putem lua ca exemplu scrisorile autorului. Într-una, de pildă, adresată din Berlin prietenului Boicescu, în 16 noiembrie 1908, Mateiu relatează cum se plimbă cu un de Montesquiou (Ferdinand) în trăsură, spre uluirea „imbecililor”. Recapitulând împreună cu acesta starea nobilimii franceze, aproape ruinată, nu se poate abține să nu comenteze, pișcat de invidie, luxul pe care și-l pot îngădui totuși cei din familia Montesquiou. Biografii care caută, cu delicii de colecționari, amănuntele doveditoare ale dandysmului matein vor fi răsplătiți pe deplin. Portretul pe care i-l face Ion Vartic în *Clanul Caragiale* e cel mai verosimil compus, spre mulțumirea unora și decepția altora. Aceleași pagini, citite atent, oferă și o altă nuanță a chipului său, cu totul opusă. Dovadă că, pentru „mateini”, publicarea în 1979 a epistolelor lui Mateiu Caragiale către doctorul Boicescu a fost o sursă de mare decepție. Între toți, cel mai afectat a părut, își amintește Alexandru Paleologu,²²⁴ Nicolae Steinhardt, profund dezamăgit de cinismul „mărunt”, de snobismul exacerbat al idolului său.

²²⁴ Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Iași, Editura Polirom, 1997, ediție îngrijită de Adriana Babeți, p. 46

Răzbate din paginile epistolarului o fire mai apropiată de lumea de jos a lui Gorică Pirgu²²⁵ decât a celor plini de grație, Pantazi sau Pașadia, un rafinat cu porniri de „pontagiu”, în veșnică alergare după ocazii care să-l salte în carieră sau să-i aducă bani; așadar, mai curând un Rastignac.

G. Călinescu se arată surprins de succesul romanului („mai degrabă narațiune”, „compunere... lipsită de compoziție”) și chiar dacă substanța sa îi pare rarefiată, iar personajele abia creionate, criticul nu se poate împiedica să nu recunoască „farmecul indefinit”, „savoarea ciudată” a cărții. Putem pune în paralel, pentru un contrast interesant, faptul că romanul *Craii de Curtea-Vechi* s-a instalat spectaculos pe primul loc în *Top 10* al romanului românesc din secolul XX,²²⁶ cu afirmația lui Călinescu: „Privită prin ce-ar fi putut să fie, scrierea este ratată, cum ratat este și autorul. Dar Mateiu Caragiale era un ratat superior, mai valabil decât izbutiții [...]”.²²⁷ Important este că omul și opera sa au impus în epocă, dar și după aceea, un stil. Firește, nu toți mateinii au fost sau încă sunt (dintre puținii rămași în viață) dandy veritabili. Dar atmosfera creată în jurul lui Mateiu Caragiale și a

²²⁵ Pe care Pașadia (personajul) îl numește „bufon abject”.

²²⁶ *Observatorul cultural*, 2001, nr. 45-46.

[<http://www.observatorcultural.ro/ROMANUL-ROMANESC-AL-SECOLULUI-XX>]

²²⁷ George Călinescu, *op. cit.*, p. 900

Crailor săi de Barbu Cioculescu, Nicolae Steinhardt, O. Crohmălniceanu, Barbu Brezianu, Alexandru Paleologu a avut consecințe.

În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schițează o opoziție de natură stilistică și care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărțită în două (de o parte, aristocrația veche, crepusculară, reprezentată de Pașadia și Pantazi; de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin Gore Pirgu): „Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș este rău”, scrie criticul, deși devine clară atracția puternică dintre decăzuții aristocrați și infamul, viciosul, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde granițele dintre cele doua clase sunt mai curând transgresate, în direcția înfrățirii în amoralism. „Dar acestui maniheism moral, distingând între bine și rău – adaugă T. Vianu – îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una dintre percepțiile lui stilistice cele mai izbitoare [...] Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâteniei fizice și morale, ai viciului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor...” Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, în monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor „registre stilistice” contrastante unul „înalt hagiografic, de esență poetică”,

altul „bufon, trivial, argotic”, între ele aflându-se, „mai rar întrebuințat”, și un „stil neutral al relatărilor faptice”.²²⁸

La finele primului capitol al romanului, *Întâmpinarea crailor*, acest amestec de forme ale expresivității se poate constata ușor. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa, de exemplu, se deosebește stilistic, în mod radical, de scena în care, beată și murdară, iubita de odinioară a frumosului Serghie aținea calea celor patru cheflii. Povestirea apare în textul fragmentului ca o enclavă: la ieșirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagoniști întâlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcodușa; apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii; în sfârșit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce în dimensiunea profană a existenței. Este de remarcat faptul că el pare destinat să coboare lucrurile din sfera înaltă unde, încurajați discret de narator, le poartă de fiecare dată, în istorisirile lor înfierbântate, Pașadia și Pantazi.

Registrul „vulgar” apare, de obicei, întrebuințat în legătură cu evenimente din planul prezent al acțiunii, atât în vocabularul personajelor, cât și în comentariile povestitorului. Este un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc brut, crud: ceea ce ne impresionează este, din contră, stilizarea, adică efortul de contrafacere. Apariția femeii bețive, în mijlocul unui „ghem de oameni” rostogolindu-se „în

²²⁸ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 1001 Gramar, 1998, p. 579

râsete și țipete” pe ulicioara îngustă, ne introduce deodată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui nobil, cult. Înfățișarea Penei Corcodușa fiind respingătoare, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadență plină de armonie și echilibru, dar uzează în final de o comparație clasică: „ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului”. E de notat, apoi, că naratorul trece sub tăcere cuvintele pe care bețiva le adresează celor patru: „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână”²²⁹. Procedul e bine cunoscut prozatorilor vechi și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditățile ei, a vorbirii populare.²³⁰ „Pirgu însuși rămase cu gura căscată”: sugestia forței pitorești a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului său să-și desfășoare cunoștințele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureștean de pe la 1910, așa, cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie*, limba vorbită de țăranii nemțeni. Și unul, și altul, creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Un fapt mai interesant este acela că mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiți, stilizează

²²⁹ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, București, 1929, p. 35

²³⁰ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 581

exprimarea personajelor este identic: valorificarea erudiției paremiologice prin densitatea aforistică. În acest sens, putem cita pe Pirgu, adresându-se lui Pașadia: „La adică de ce te-ai codi Pirgu, tot îți sună coliva. Parcă nu știe el lumea că de mult, numai în miambal și-n magiun îți mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută încă să mori fericit...”²³¹ Vorbitorul își atacă interlocutorul prin intermediul unor expresii populare metaforice și eufemistice.²³² Vulgaritatea aparține personajului, dar nu limbii lui, care este, din contră, rafinată și cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranța sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos față de știința aceleia nobile, de care dă dovadă Pantazi.²³³ Ș. Cioculescu a remarcat că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol („oricum Montaigne e drăguț, are părțile lui”), Pirgu folosește de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară („avoir ses parties”, cu sensul de „a avea merite”)²³⁴. Putem presupune că există la Pirgu o folosire conștientă a limbajului incult. Personajul nu e doar sub

²³¹ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 39

²³² Dintre care amintim: “a suna coliva”, „se vedea pe drojdie”.

²³³ Nicolae Manolescu, *op. cit.* P. 585

²³⁴ Șerban Cioculescu, Barbu Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Albatros, 2003, p. 372

raport moral un mare parșiv, dar și ca vorbitor al limbii străzii. Întâlnind o dată pe Povestitor și aflând că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard. Dar nu pare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există și o altă Academie, la a cărei bibliotecă povestitorul mergea să facă lectură. Unii dintre comentatorii textului au avut această impresie, însă tindem să credem că Pirgu se preface a le confunda, ca să-și poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învățaturii din cărți.²³⁵ Pe lângă sonoritatea proverbială, filipica aceasta arată și o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: „Nu te mai lași, nene, odată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomed sau cum îl cheamă pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți.”²³⁶ Cel care vorbește aici nu este un ignorant stupid, ci un om care folosește conștient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă, se știe, să-i ducă pe învățații lui prieteni la adevărații Arnoteni. E Purtătorul de cuvânt (în sensul propriu) al „vieții care viețuiește”, libere și imorale, așa încât el nu putea pierde ocazia cu cele două „academii” fără să profite. Propunerea

²³⁵ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 588

²³⁶ Idem, p. 589

de a merge la Arnoteni o face, prima oară, în pasajul pe care l-a reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuția cu Povestitorul despre „academii”, el găsește mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie „un roman de moravuri bucureștene”²³⁷ („Ba nu zău, dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, când nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?”), se grăbește cu soluția: „Ei dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc.” Și, după ce Craii se lasă convinși să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf – un întreg program educativ, în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialității: „La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfingeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda rezachie, cu sacâz dulce, ușor. Ce pramatie, faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe, ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciul gros. Și mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosi cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba: malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada nu te

²³⁷ Idem, p. 590

pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca până la iarnă să te văz crap împlănit.”²³⁸

Registrul cult îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întâlnit-o pe această ființă nefericită într-o vreme când era tânără și îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu („Cum, o cunoști?”). El, care cunoaște pe toți viii, trebuie să îngăduie lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți. Opoziția care se conturează între personaje, cu sau fără sprijinul contrastului stilistic, nu este doar aceea între aristocrați trufași și, respectiv, parveniți plini de vigoare, dar și una între vii și morți, prezent și trecut, realitate și imaginație.²³⁹ „Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele”, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie*, o întâmplare petrecută de mult, așadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită, care nu se poate lega decât de viața unor eroi, la rândul lor, ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă delimitare între domeniul povestirii lui Pantazi și domeniul vorbirii lui Pirgu. Primul stă, evident, sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor rusești prin București la 1877 ar fi acoperit cu o „ploaie de ruble” pe „Iacomele Danae” autohtone, iar rușii ar fi aflat aici o Capua. Comparațiile clasice sunt aproape ostentative, iar dacă stilul acesta are

²³⁸ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 43

²³⁹ Șerban Cioculescu, Barbu Cioculescu, *op. cit.* p. 384

proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci devine serios. Pirgu se distanțează de expresiile lui, le utilizează în duble ipostaze. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuir de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânua limba ca pe un instrument, este impregnat de vorbirea lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși.²⁴⁰

Recitind portretul Florii-de-maidan și împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei, se poate observa că nu atât originea vocabularului întrebuințat (limba veche, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, cât atitudinea vorbitorului. Pantazi participă în mod evident la limbaj, iar implicarea lui în vorbire este și o incursiune în trecutul limbii. Arhaisme joacă la el rolul pe care îl au la Pirgu cuvintele populare: sunt „argoul” lui Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuințat doar de puțini, dacă nu exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Cel al lui Pantazi are o parte dintre însușirile necesare, este plin de spirit literar și mitologic, implică o frazare complexă, cărturărească, este prețios și poetic.²⁴¹ Când vorbește, Pirgu minimalizează spontan, metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. Pantazi, din contră,

²⁴⁰ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p 591

²⁴¹ Idem, p. 593

are tendința de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează, creând două moduri de expresie: zeflemitor la Pirgu, idealizat la Pantazi.

În sfârșit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurge la un model prin excelență scriptic. Pirgu, de altfel, are numai replici scurte, deoarece este un colocvial căruia îi place și să asculte, iar vorbirea lui se subordonează acțiunii, fiind practică și persuasivă. Pantazi și Pașadia mai des povestesc, în istorisirile lor par uneori a uita de auditor, lăsându-se furați de plăcerea fabulației, fiindcă urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu deține ceea ce se numește replica promptă, Pantazi (și mai puțin Pașadia) are însă *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfășura, Pirgu trebuie să simtă prezența celorlalți și a mediului, iar Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginație, din convorbirea cotidiană în povestirea mitologică.

Se conturează astfel opoziția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemitoare, alta serioasă – și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare dintre acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizată, poetizantă) construiește domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroism, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) definește domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață,

comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărâme: „Ja mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri”²⁴². Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atât povestirea, cât și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, fără a urmări să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar construi limba prozei scriitorului, tendința semnalată este prezentă cu egală vigoare.²⁴³

Până la acest punct al demersului nostru, personajul Pirgu a fost prezentat în contrast clar cu Pantazi (și, uneori, și cu Pașadia), iar despre *Povestitor*, care este al patrulea personaj, au fost menționate doar câteva detalii semnificative, acolo unde am considerat necesar. În fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea că opoziția stilistică între „nobil” și „vulgar” are la bază una socială și morală, linia despărțitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu, iar de cealaltă pe Pantazi și pe Pașadia, eventual și

²⁴² Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 47

²⁴³ Nicolae Manolescu, *op. cit.* P. 596

pe Povestitor.²⁴⁴ Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta este, în definitiv, chiar problema „crailor”, care a suscitat numeroase interpretări critice, referitoare la identitatea personajelor, la numărul lor și la titulatura stranie pe care le-a acordat-o, într-un moment de furie, Pena Corcodușa.

G. Călinescu, după o lectură oarecum superficială a romanului, crede (*Istoria literaturii române*) că ar fi trei crai, Pașadia, Pantazi și Pirgu, și că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra*, în care se istorisea un episod de pe la 1802 când, după fuga domnitorului muntean, mai mulți mahalagii au furat tuiurile și stindardele și chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi țănoși pe străzi, înfricoșând oamenii, jefuind cârciumele și dedându-se la orgii. Ș. Cioculescu²⁴⁵ citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reținem doar că „oamenii fără căpătâi”, care au profitat de fuga domnitorului, „se numesc în limba poporului crai”. Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu pare evidentă însă adevărata asemănare între „craii” din roman și „craii” ceilalți. Lui G. Călinescu i s-a obiectat că, singur, printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rândul „crailor”, eliminând la fel de

²⁴⁴ Idem, p. 599

²⁴⁵ Ale cărui informații documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparține lui Coșbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mihai Șutu, nu Gr. Ghica.

abuziv pe Povestitor.²⁴⁶ Cel mai categoric contra tezei lui G. Călinescu s-a arătat Ovidiu Cotruș, reamintind că, spunând „crai”, trebuie să avem în vedere originea nobilă sau măcar noblețea firii. Măcar o dată, în ceea ce îl privește, Alexandru George²⁴⁷ este de acord cu Ovidiu Cotruș (altfel, neconținut pe poziții divergente), și anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe și mărește distanța care separă pe „crai” de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi și Pașadia sunt considerați „personaje tutelare ale universului *Crailor de Curtea-veche*”, în vreme ce Pirgu este doar „un personaj secundar, subordonat prin situație celorlalți, cu o existență de nivel inferior, iar ca poziție în economia romanului, de pur contrast.”

Călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcodușa este cuprinsă de o furie oarbă la vederea celor patru bărbați binedispuși de vin și de mâncare. După ce îl uimește până și pe Pirgu, gelos, desigur, prin nemaiauzitele-i mășcări, le aruncă în față extraordinarul apelativ: „Crailor! ne strigă totuși. Crai de Curtea-veche.”²⁴⁸ Expresia se adresează, fără echivoc, tuturor celor patru cheflii nimeriți în calea femeii cu mintea rătăcită. Povestitorul utilizează, în tot pasajul, pronumele personal „noi”, fără altă distincție:

²⁴⁶ Nicolae Manolescu, *op. cit.* P. 602

²⁴⁷ Studiu critic, *Monografia lui Mateiu I. Caragiale*, București, 1981

²⁴⁸ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 38

„Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatri ne detem un pas înapoi”²⁴⁹ și astfel este limpede că Pena Corcodușa nu face nicio deosebire și nici n-ar fi putut. Botezul ei îi are în vedere deopotrivă pe toți. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii prin conexiune, probabil, cu locul întâlnirii sau chiar cu domiciliul ei, despre care știm că se afla „pe lângă Curtea-veche.” La un prim nivel al lecturii, explicația cea mai simplă este că Pena Corcodușa folosește o veche vorbă populară, văzând în cei patru niște boieri din neamul acelora care în secolul trecut erau numiți „craidoni de Curte Veche” sau „Don Juani de București”. Întâiul nume apare în *Vlășia* lui Gr. H. Grădăraș, cu intenție batjocoritoare la adresa lui C. A. Rosetti,²⁵⁰ al doilea este titlul romanului presupus a fi al lui Radu Ionescu. Exegezele complicate²⁵¹ riscă să ne îndepărteze de o explicație pe deplin satisfăcătoare. Există, totuși, posibilitatea ca, în ochii Penei Corcodușa, cei patru să apară ca niște petrecăreți, niște cheflii, donjuani, craidoni și chiar ciocoi noi.

²⁴⁹ Idem, p. 49

²⁵⁰ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p 608

²⁵¹ Începând chiar cu a lui Pașadia, căruia formula întrebuintată de Pena Corcodușa îi evocă o alta, „curtenii calului de spijă”, descifrată de curând de Ș. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru „les courtisans du cheval de bronze” cum erau porecliți în timpul lui Louis XIII „les filous qui rôdaient la nuit au pied de la statue d’Henri IV, sur le Pont Neuf”.

Pentru a contura personalitatea fiecăruia dintre ei, ne putem orienta după ceea ce povestesc ei înșiși și, în completare, după ce relatează povestitorul, ale cărui surse nu pot fi altele decât „spovedaniile” prietenilor săi. Pantazi este numele de împrumut al ultimului vlăstar al unei vechi familii, la originea căreia s-ar fi aflat niște pirați sicilieni sau normanzi, ai căror urmași s-au stabilit prin secolul al XVII-lea în Italia și în Țările Românești (dar unde ar fi sosit din Fanar). Noblețea le-a fost acordată în 1812. După spusele eroului însuși, Pantazi este un ins melancolic, blând, visător, îndrăgostit de frumos, care a avut o iubire neîmplinită în prima tinerețe și din mreața căreia nu s-a desprins niciodată. A colindat mările și oceanele, moștenind firea străbunilor. Se află în București doar pe răstimpul necesar lichidării unui rest de avere. Va pleca, la sfârșitul romanului, în lumea largă, de unde a venit, ca și înaintașii lui. Singurul viciu al lui Pantazi este băutura (totuși, nu e niciodată beat), însă nimeni nu înțelege ce îl atrage, de fapt, în petrecerile celorlalți, în afară, poate, de prietenia cu povestitorul și de stima pentru Pașadia.

Pașadia descinde dintr-un aventurier, probabil italian, bănuț de crimă și care s-a ascuns în Valahia de hăituitorii lui. Spiritul aventurierului îl moștenește parțial eroul, care are fire de luptător, s-a lovit de mari obstacole, iar strălucita carieră mai mult și-a cucerit-o, decât i s-a dat ca recompensă cuvenită pentru însușirile lui remarcabile. Este inteligent și instruit, are chipul modelat parcă în „alt

veac". Impresionând prin înfățișare, Pașadia este și „o fire pătimasă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpânirea se trăda adesea în scăpărări de cinism". Nu seamănă cu seninul Pantazi, nu are blândețe, este trufaș și răzbunător. În vreme ce Pantazi caută lumea din frică de singurătate, Pașadia iubește izolarea și iese din ea doar spre a-l urma de Pirgu în dezmățuri. Se crede că suferă de o boală incurabilă, ale cărei crize îl asaltează periodic, obligându-l să plece „la munte”.²⁵²

Pirgu este de obârșie mai joasă, un ciocoi nou (ceilalți doi, cu toate afectările lor, sunt, în fond, ciocoi vechi), risipind la cărți o moștenire, dar continuând a se descurca de minune, căci el este intermediarul ideal, samsar, glumeț și viclean, cunoscând „lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea”, fiind pretutindeni „primit cu brațele deschise, deși nu totdeauna pe ușa din față”, cu un simț al umorului vulgar, vicios, abject, un fel de duh rău al celorlalți și, în orice caz, călăuza lor în mediile cele mai corupte, pe care le cunoaște foarte bine, în toate ipostazele lor. Dacă la sfârșit Pantazi pleacă în lume, iar Pașadia moare, Pirgu dă abia atunci marea lovitură, ajungând după război „prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar”.²⁵³

Povestitorului, al patrulea personaj, nu i s-a acordat, de obicei, atenție decât pentru motivul că s-au

²⁵² Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 609

²⁵³ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 54

căutat în el similitudini de portret și de biografie cu Mateiu Caragiale însuși. Depășind această identificare oarecum superficială, se poate contura un personaj cel puțin interesant, care este cel mai tânăr dintre toți, dar la fel de iubitor de lene, licori bahice, joc de cărți și celelalte delicii ale unui univers în declin. „De o lună, pe tăcute și nerăsuflete, cu nădejde și temei, o dusesem într-o băutură, un crailăc, un joc”. Lipsit de mijloace proprii, el este tot un fel de „băiat de bani gata”, cum caracterizează Alexandru George pe Pirgu.²⁵⁴ E nedespărțit de ceilalți, dar în Pantazi vede un alt „eu însumi” și pentru el are „slăbiciune”, față de Pașadia are o anume „evlavie”, iar pe Pirgu îl detestă. Îi cunoaște destul de bine ca să le facă acestora doi celebrele portrete contrastante care au determinat o întreagă exegeză a romanului: „Pașadia era un luceafăr” și „Gore Pirgu era o lichea fără seamăn și fără pereche”. Își face, frecventându-i, o dublă ucenicie: a vieții și a scrisului. Pașadia îl mustră pentru slăbiciunea pe care o are pentru oameni ca Pirgu și îl sfătuiește să caute, în alte medii și la alți oameni, subiecte pentru „studiile” și „schیțele” lui literare. Din contră, Pirgu îl învață să vadă „moravurile” în planul realității concrete și încă acolo unde sunt mai josnice. Înconjurat, ca Marcel din romanul lui Proust, de oameni atât de diferiți, Povestitorul cedează pe rând la toate sugestiile și mai ales la cele ale lui Pirgu

²⁵⁴ În studiu critic, *Monografia lui Mateiu I. Caragiale*, București, 1981, p. 12

(„A! da, eram silit să recunosc: spunându-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevărații Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise”)²⁵⁵, fiindcă acest personaj are o forță de persuasiune remarcabilă și un program educativ mai bine conturat decât Pașadia ori Pantazi. În final, Povestitorul se desparte de toți: de Pașadia, când moare, de Pantazi, când părăsește țara, de Pirgu, când ucenicia i s-a încheiat. Se încheie, astfel, un capitol din viața lui.²⁵⁶

²⁵⁵ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 50

²⁵⁶ Identificarea Povestitorului cu autorul s-a bazat atât pe unele “coincidențe” voite de Mateiu Caragiale, cât și pe decriptarea unor aluzii și subtexte. Este potrivit să amintim câteva aici. Neplăcerea Povestitorului de a primi scrisori “de acasă”, evocată la începutul romanului, precum și comentariile lui mentale pe marginea uneia abia sosite, au fost puse în legătură cu pasaje din corespondența tânărului Mateiu cu prietenul său N. A. Boicescu. În portretul lui Pirgu a fost identificat Ion Luca, tatăl, ca o dovadă că Mateiu nu-l ierta nici când scria literatură. Și totuși, Pirgu exprimă, la un moment dat, speranțe legate de venirea conservatorilor la putere, speranțe ce fuseseră chiar ale tânărului Mateiu. Am putea fi, astfel, înclinați să vedem la Pirgu și laturi ale caracterului fiului, nu numai ale tatălui. Dandysmul autorului scrisorilor a fost și el considerat ca reflectându-se în dandysmul personajelor: al lui Aubrey de Vere, dar și al celorlalte. Posibil, până la un punct, dar problema nu este aceea că Mateiu a pus ceva din sine în fiecare personaj sau că romanul are un oarecare substrat autobiografic, ci dacă acestea ne dau dreptul să ignorăm faptul că vorbim despre personaje de sine stătătoare dintr-o operă de ficțiune și nu despre proiecții, în pagini de memorii, ale personalității

Odată consumat episodul Penei Corcodușa, cei patru donjuani de București se despart: pe Pașadia îl așteaptă birja (trăsura închisă în care se ascundea de privirile lumii), ca să-l ducă acasă sau undeva „la munte”; Pirgu, stăruind zadarnic pe lângă ceilalți doi să meargă la adevărații Arnoteni, se alege numai cu fâgăduiala și-și caută de drum spre Poștă; Pantazi și Povestitorul pornesc spre Sărindar, fără a se despărți însă. Ce vor face ei împreună, vom afla abia în capitolul al treilea, intitulat *Spovedanii*, și unde se va relua firul narațiunii întrerupt de un al doilea capitol, *Cele trei hagialâcuri*, acesta fiind menit a-l informa pe cititor despre împrejurările în care tinerii bărbați s-au cunoscut. „Slăbiciunea” pentru Pantazi, pe care Povestitorul o mărturisește, se explică atât prin firile lor gemene, cât și printr-o apropiere existentă de la începutul ei.²⁵⁷ Pe Pantazi, povestitorul l-a întâlnit cel dintâi, în Cișmigiu, unde admirau amândoi, cuprinși de melancolie, frumusețea copleșitoare a naturii. Prietenia dintre ei este spontană și ajung aproape nedespărțiți: „Legasem dar iarăși prieteșug cu un necunoscut, prieteșug la toartă, eram toată vremea împreună, casa lui mi-era

autorului. Caracterul memorialistic al romanului nu ni se pare o ipoteză bine întemeiată, deși este susținută de critici precum Ovidiu Cotruș sau Alexandru George; în Nicolae Manolescu, *op. cit.* p 608

²⁵⁷ „Evlavia” arătată lui Pașadia fiind, în schimb, un indiciu de distanță.

deschisă la orice oră, ajunsesem să stau mai mult la el decât la mine.”²⁵⁸ A trebuit să treacă, deci, câțva timp până când cuplul acesta de prieteni, visători consumatori de povești, să fie smuls din tabietul atâtor după-amieze liniștite, prin intrarea în viața lui a celei mai stranii perechi din câte le fusese amândurora dat să vadă. Imaginea descrisă în fragmentul următor este foarte cunoscută printre mateini: „Era una dintre acele perechi strânse, datorite de obicei vițiului, așa strânse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot vițiul trebuie s-o fi înădădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiți? Unul în vârstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată, acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii. Celălalt, mai tânăr mult, coclit însă și puhav, care legăna pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rânjitoare și botoasă, josnicia cea mai murdară”.²⁵⁹ Capul din alt veac, este, desigur, al lui Pașadia, iar botul rânjitor, al lui Pirgu. Nou-sosiții iau loc la masa unde, în colțul cel mai adăpostit, Pantazi și Povestitorul se credeau feriți de musafiri nedoriti. Din acest moment – „cam o lună înainte de seara de la care

²⁵⁸ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 46

²⁵⁹ Idem, p. 47

purcede istoria de față”, acea seară începută în birtul de pe Covaci și sfârșită cu botezul crailor – datează strânsa tovărășie a celor patru. „Ca să fim împreună, Pantazi și cu mine nu urmăream oare în viața lui de noapte pe Pașadia care, la rândul său, se lăsa călăuzit orbește de Pirgu?”²⁶⁰

Cvartetul crailor se alcătuiește, astfel, din două perechi, mai vechi și mai stabile. Pantazi și Povestitorul vor rămâne împreună până la sfârșit, când cel dintâi pleacă din nou în lume, tot așa cum Pirgu se va afla lângă Pașadia până la moartea acestuia. Între aceste perechi de personaje se stabilește, pe întreg parcursul romanului, o relație de opoziție sugestivă. Chiar mai înainte ca Pantazi și Pașadia să se „încăibăreze” pentru frumoasa Ilinca, situația era deja configurată, căci prea multe și prea mari deosebiri există între calma prietenie ce leagă pe Pantazi și Povestitor și vicioasa dependență a lui Pașadia de Pirgu. Cei dintâi sunt, în cvartet, absenții, privitorii, martorii; firi contemplative, blânde, se împrietenesc, deoarece se aseamănă și rămân împreună, ceea ce le este benefic, astfel încât se poate spune că această pereche de personaje stă sub semnul pozitivului. Un cuplu negativ formează, în schimb, Pașadia cu Pirgu, uniți prin ură, înveninați unul contra celuilalt, în permanent conflict; ei se întovărășesc pentru că se deosebesc și rămân împreună ca să-și facă rău. Nicio evoluție nu cunoaște prietenia dintre primii doi,

²⁶⁰ Idem, p. 53

însă raportul dintre Paşadia şi Pirgu este dramatic, bazat pe ierarhie şi pe aspiraţia unuia de a urca prin coborârea celuilalt; dacă Pirgu este călăul, Paşadia este victima,²⁶¹ astfel încât substanţa unuia pare a fi consumată treptat de celălalt. În fiecare dintre aceste perechi, în sfârşit, unul dintre parteneri are o existenţă dublă. Nu ştim numele adevărat al lui Pantazi, o parte din viaţa lui anterioară este învăluită în mister, iar, la plecare, îi apare prietenului său, care îl conduce, ca un alt om („seara însoţeam până la graniţă pe un gentleman ras şi cu barbeţi scurţi, în ținută elegantă de călătorie – un străin ”).²⁶² Dacă Pantazi are o existenţă dublă, Paşadia are şi o dublă personalitate. Zina, când lucrează la masă, fără să bea sau să fumeze, ore în şir, casa lui pare „sălaşul desfătărilor grave ale duhului”, el însuşi fiind un amfitrion agreabil şi afabil, dar noaptea se transformă complet: „Se petrecea atunci într-însul ceva nefiresc: treptat fiinţa lui cădea într-o amorţeală aşa stranie, că acela pe care Pirgu îl târa, fără împotrivire, după dânsul, nu arăta a fi Paşadia el însuşi, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorâtă şi mai tulbure, destăinuind parcă o suferinţă lăuntrică sfâşietoare”. De aceea, se poate afirma că în Paşadia sălăşluiesc un Dr. Jekyll şi un Mr. Hyde.²⁶³

²⁶¹ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 610

²⁶² Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 32

²⁶³ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 612

Acțiunea (câtă este acțiune propriu-zisă) din acest roman are, ca unic motor capabil a o face să înainteze, un anumit joc al relațiilor înăuntrul cvartetului de crai. *A tour de rôle*, fiecare dintre cei patru îi conduce pe ceilalți trei în niște ciudate călătorii cvasi-imaginare. Aceste „călătorii”, în care unul dintre crai este călăuza celorlalți, sunt numite *hagialâcuri* și prezentate în capitolul secund al romanului. Cea dintâi călăuză este Pantazi, înainte chiar de intrarea în scenă a lui Pașadia și a lui Pirgu, împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri, iar „trâmba de vedenii” pe care Pantazi le-o desfășoară în fața ochilor este rodul unei apetențe crescute pentru explorarea variatelor spații geografice, înclinație care i-a guvernat întreaga existență.

A doua călăuză, Pașadia, îi poartă în timp, în istorie; craii se trezesc, de obicei, în veacul al XVIII-lea, „scump nouă și nostalgic întru toate”²⁶⁴, „veacul binecuvântat, veacul din urmă al bunului plac și al bunului gust”²⁶⁵. În evocările lui Pașadia apar „trei urmași de dinastia cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din cercul Sfântului Ioan de la Ierusalim, ziși de Malta”, un fel de imagine ideală a crailor de astăzi,²⁶⁶ trăind în vremuri ideale. Se poate afirma că atât Pașadia, cât și Pantazi, nutresc nostalgia evocării unui paradis pierdut. Exotismul, la cel dintâi, „reacționarismul”, la cel de al doilea, își au

²⁶⁴ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 49

²⁶⁵ Idem, p. 51

²⁶⁶ Dintre care Pașadia îl exclude, firește, pe Pirgu.

rădăcinile într-o întreagă literatură de la finele secolului al XIX-lea, deseori menționată de însuși Mateiu Caragiale, și cu care romanul are evidente similitudini: proza lui Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly sau Huysmans. Ne vom referi la acești autori, de la care Mateiu Caragiale s-a putut inspira pentru a crea un univers uman, dar și pentru a deprinde o artă a prozei.

A treia călăuză este Pirgu, care îi conduce pe ceilalți în infern, figurat în roman prin casa adevăraților Arnoteni, în dezmăț, în viciu și în imoralitate. Pirgu este Marele Sforar și, în mâinile lui, craii devin aproape niște marionete, lipsite de voință proprie. „Un târg întreg îl juca giurgiuna și noi înșine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciocnească sau să le sfărâme.”²⁶⁷ Pirgu este inițiatorul în meandrele imunde ale vieții: „Mai primejdioasă javră și mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează. De câte ori totuși nu ne-am crezut în plin vis.”²⁶⁸ Singurul hagialâc care conduce în realitate are, totodată, o dimensiune de vis. A treia călătorie pare, pe de altă parte, că le parodiază pe primele

²⁶⁷ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 36

²⁶⁸ Idem, p. 37

două. „Marele Sforar e și un Mare Păpușar, un dumnezeu împielit un, doamne iartă-mă, Necuratul însuși.”²⁶⁹

Înainte de a analiza cea de a patra călătorie, este important să aducem în discuție o chestiune esențială pentru romanul lui Mateiu Caragiale, referitoare la granița fragilă care desparte seriosul de parodic, idealitatea de realitate, înălțătorul de josnic, nostalgia paradisului pierdut de ispita infernului. Așa cum în structura stilului matein din *Craii* există două registre, deseori amestecate, care reflectă două atitudini față de limbaj, tot astfel, în planul faptelor și al personajelor, există o ambiguitate care se impune lectorului. Fiecare față își are reversul. Pașadia și Pantazi se încaieră, pentru Ilinca, nu ca niște cavaleri din veacuri apuse, ci ca niște huligani care și-au răvășit mințile în băutură la tripoul lui Maiorică. Bătălia are o notă caricaturală, ca aceea de pe muntele din Algazay și Grummer, este o epopee răsturnată în farsă, hagiografie devenită deriziune. Jucând în cercul cu paiețe solemne, care este acest cvartet de donjuani, protagoniștii încearcă să se îndrepte, fiecare, acolo unde îl atrage firea sa: Pașadia – în trecut, Pantazi – spre depărtări, Pirgu – în ticăloșia vieții, Povestitorul – nu se știe unde se simte chemat. Există un pasaj care îi reunește, după bătaia dintre Pantazi și Pașadia și înaintea morții celui din urmă, și care ne poate oferi un răspuns: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai

²⁶⁹ Idem, p. 58

tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurele înstimate și una câte una stinseră cele șapte candelă de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe, în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...²⁷⁰

Să remarcăm mai întâi că visul Povestitorului, relatat în acest pasaj, face aluzie atât la imaginea cavalerilor-călugări din istorisirea lui Pașadia, cât și la aceea a vicleimului de păpuși în care Pirgu este Marele Păpușar. Se conturează, pe de altă parte, un vis thanatic, indicând o ultimă călătorie a crailor: aceea în moarte. Surghiunul pământesc ia sfârșit, iar harul divin se pogoară asupra lor. Ceea ce atrage atenția este ideea răscumpărării prin trufie. În creștinism,²⁷¹ cu adevărat mântuitoare este

²⁷⁰ Ibidem

²⁷¹ Dar mai ales în catolicismul cavalerilor-călugări ai ordinului de Malta.

umilința, iar mândria sfidătoare este cel dintâi dintre păcate, ceea ce se constituie, în acest caz, într-o imagine a vanității aristocratice extreme. Redobândirea înaltelor locuri se obține prin perseverare trufașă în ideea nobilității. Pirgu nu poate avea această pretenție și, de aceea, nu e numărat acum printre ceilalți, motiv care a condus pe majoritatea comentatorilor la părerea că autorul nu a văzut în el un crai, ci un simplu măscărici sau bufon, chiar și în clipa din urmă. Rămâne de discutat valabilitatea opoziției dintre crai și bufonul lor. Nu originea nobilă (și cu atât mai puțin pretenția ei) legitimează titlul de crai, ci altceva, acel donjuanism concretizat în viața boemă și ușuratică, pe care o duc aceste personaje, „oamenii fără căpătâi”. Dar dacă ei doar se deghizează în crai, la fel cu mahalagii lui Melamos din anecdota lui Fotino, nefiind decât niște uzurpatori ai acestui titlu, nu s-ar putea găsi motivul pentru care l-am exclude pe Pirgu din rândul lor, cu atât mai mult cu cât, în cvartet, rolul lui este la fel de important ca și al celorlalți trei. El, care i-a condus în viața care se viețuiește, pare să-i conducă acum în moarte.²⁷²

Dacă privim visul acesta dintr-o altă perspectivă, este evident faptul că el ascunde și o altă semnificație. Este, în definitiv, singura *povestire* a povestitorului în roman și ea poate fi considerată, într-un fel, o emblemă a cărții, în care distingem pe cele patru personaje topindu-se

²⁷² Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 614

în purpura asfințitului, după oficierea ultimei vecernii, acesta fiind cadrul final: cavalerii și măscăriciul sunt astfel imortalizați, proiectați în eternitate. Visul este, în mod esențial, transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantalele lor de aur și verde, dar schimonoselile și năframa neagră fluturate de măscărici sunt înălțate în spațiile purpurii ale veșniciei.²⁷³ Aceasta este, cu adevărat, călătoria în care îi conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul final: călătoria în artă. Ultimul și cel mai important dintre hagialâcuri. Visul-povestire îi eternizează, este emblema în care cei patru crai se reîntâlnesc, definitiv, după ce viața i-a adunat și i-a risipit. Nu un „roman de moravuri bucureștene”, cum credea Pirgu, nici „schite” sau „studii” în vederea unei opere de observație, cum bănuia Pașadia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării și eternizării crailor, o operă de transfigurare estetică, nu de descriere realistă, un hagialâc în imaginație și vis, nu în spațiul ori în timpul istoric, dincolo de bine și de rău, în frumusețea inalterabilă a artei, în fine, un triumf al estetismului.

Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfârșite discuții. „Mai degrabă narațiune”, spune G. Călinescu, negând că ar fi vorba de un roman. Ovidiu Cotruș socotește că opera lui Mateiu Caragiale ar sta „sub semnul ficțiunii memorialistice, al confuziei intenționate

²⁷³ Idem, p. 616

dintre eul artistic și eul empiric al scriitorului”, susținând ideea lui Călinescu.

Alexandru George²⁷⁴ ne duce ceva mai departe. Criticul vede în *Craii*, alături de *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea, „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ²⁷⁵ și de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator”; dovedind că egalitatea prea strictă „între roman și forma epică” este riscată, cartea lui Mateiu Caragiale este un „roman fundamental liric”, de tip proustian.²⁷⁶ Aici sunt două opoziții: una explicită (*liric* sau *evocator* se opun lui *epic* sau *narativ*) și una implicită (între romanul clasic realist, care ar ține de epic, de narativ, și romanul liric al lui Mateiu Caragiale, care ar fi un experiment foarte modern). Prima opoziție pare a fi corectă, rămâne de văzut și în ce măsură se poate aplica romanul *Craii*. A doua este hazardată și a denunțat-o, cu exemple proprii, M. Bahtin; frecventă în vechea stilistică, distincția între „stilul epic” și „stilul românesc” se reduce la faptul că primul nu este decât unul dintre stilurile subordonate, care alcătuiesc pluralitatea celui de al doilea.

²⁷⁴ În studiul căruia cititorul interesat poate găsi referiri la toate opiniile.

²⁷⁵ De fapt, realist.

²⁷⁶ Noi ne-am îndrepta gândul spre arta evocatoare și dislocată a lui Marcel Proust, în care „legea” nu o face „principiul vieții”, ci tirania lucrurilor de mult dispărute și rețrăirea lor ca eres și ca amăgire”.

Se mai poate pune problema dacă romanul este o carte bazată pe stilul evocator, până acolo încât să susținem că seamănă cu „ficțiunea memorialistică”. Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea tendința să credem că evocarea este procedeul predilect al autorului, dar această povestire își primește sensul deplin doar prin raport cu a lui Pașadia, care este departe de a mai putea fi judecată altfel. „Evocarea” lui Pașadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască și este evident mitomană, încât unica explicație este că autorul ei își compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialâcul în timp, al lui Pașadia, îi răspunde hagialâcului în spațiu, al lui Pantazi, se pare că nu există motiv să credem că, atunci când unul e de pură intervenție, al doilea ar fi real. E mai probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Pașadia, se lasă condus de imaginație, și nu de amintire.²⁷⁷ Numai așa putem explica atât înțelesul adânc al primelor două călătorii, care devine un bovarism paradoxal, adică împlinit, cât și rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, aducându-și în realitate tovarășii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Povestitorul însuși, când, de exemplu, își portretizează eroii și le desfășoară trecutul. În aceste biografii, fantezia este la fel de mult stimulată, ca în

²⁷⁷ Ce fel de „memorialistică” este aceasta în care ceea ce-și amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?

povestirile eroilor înșiși. Nu există, în sens propriu, în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau „evocările” Povestitorului țin, deopotrivă, de o romanescă deprindere de povești. Istorisindu-se, toți eroii (deci și Povestitorul) se inventează. Nu este nimic „retrospectiv” cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este pur imaginativ. Se proiectează, deci, în ficțiuni, nu se introspectează; își imaginează biografia, nu și-o evocă. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepția lui Pirgu, al cărui rol constă tocmai în controlarea fanteziei celorlalți. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi și ceilalți, rolul lui Sancho Panza pe lângă Don Quijote.²⁷⁸ Romanul se compune, așadar, din povestiri quijotești completate (și subordonate), sub raport stilistic, de vorbirea sanchopanzească a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut „real”, căci ea este o specie a amintirii; povestirea se hrănește cu himerele acestui trecut și este o specie a romanescului. Am mai avut și vom mai avea ocazia să remarcăm, în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost ca și absentă în epoca doricului și ionicului, unde procedeul punerii în scenă, al reprezentării vieții, era cu mult mai potrivit. Odată cu epuizarea convenției realiste, în romancieri renasc povestitorii, cerc odinioară glorios, din care făceau parte Rabelais, De Foe și atâția alții.

²⁷⁸ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 617

Aceste distincții nu înlătură posibilitatea ca romanul lui Mateiu Caragiale să fie de tip proustian. În *căutarea timpului pierdut* este inspirat de conversațiile realismului, corectate tocmai în măsura în care nu păreau îndeajuns de subtile sub raportul verosimilității psihologice. *Craii* aparțin corinticului: ceea ce e totuna cu a afirma că nu este nici o „cronică realistă”, nici o „restituire istorică” și pe care, mai ales, n-avem dreptul să le judecăm ca „greșite”. Cel dintâi care respinge fără echivoc o asemenea judecată, formulată pe vremuri de N. Iorga, se este Alexandru George, care afirmă: „Fundamental liric și traducând o viziune subiectivistă, el (romanul) conține o mulțime de elemente realiste, de observare a realității”. Aceste elemente, mai spune criticul contemporan, nu trebuie „să le deprindem din contextul general al operei”.²⁷⁹ Acest context este, însă, important de stabilit. Afirmând că romanul lui Mateiu Caragiale, liric fiind, posedă, totodată, elemente de observație a realității, suntem încă în impas: structura propriu-zisă a operei, deci „contextul general” în care liricul și observația lumii exterioare se îmbină, continuă să ne scape. Simpla viziune subiectivă sau dislocată nu spune nici ea mai mult, căci dislocarea realității se realizează altfel în *Craii*, decât în *Întâmplări în irealitatea imediată*, și altfel la G. Bălăiță decât la Ștefan Bănulescu. O dovadă este și faptul că toată

²⁷⁹ În studiu critic, *Monografia lui Mateiu I. Caragiale*, București, 1981, p. 14

lumea a respins clasificarea călinesciană a lui Mateiu Caragiale „în grupa suprarealiștilor”.²⁸⁰

Eterogen, romanul corintic, în accepțiunea lui Manolescu are în comun, pentru producții foarte variate, câteva trăsături care decurg unele din altele: absența strategiilor realiste, adică încercarea de a opune lumii reale, nu o lume care s-o concureze prin asemănare, ci una care să se deosebească de ea sau s-o ignore, apelând, în acest scop, la viziuni onirice ori poetice, lăsând să se intuiască, sub planul imediat, pe care se mișcă personajele în acțiune, alegorii ori mituri, sau pur și simplu refuzând (ca Brecht în teatru) să-și subjuge cititorul, să-l înșele cu imagini „similare”, să-și așeze în față un relief în *trompe l'oeil*, și preferând a dezvălui de la început caracterul convențional al ficțiunii ori „tezele” ei implicite. La Mateiu Caragiale, convenția nerealistă nu apare în mod radical (ca la Urmuz), dar elementele onirice și poematice, absența psihologicului, aruncarea (fie și amăgitoare) a unei plase de simboluri peste minimele peripeții ale eroilor, în sfârșit, reapariția povestirii în structura romanului clasează *Craii* în categoria corinticului. „Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului al XIX-lea, la care ne-am referit, și care se ridică, unitar,

²⁸⁰ Este drept că argumentele lui G. Călinescu sunt, unele, specioase: „grijă de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenții” în *Craii*? Ar fi să recădem în capcana memorialismului.

împotriva realismului și naturalismului, ar merita să situăm romanul în 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul „lirismului”, în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Ca să combatem ideea că romanul ar fi liric, să arătăm deci felul în care autorul s-a putut proiecta pe sine în personajele sale succesive, mai mult ori mai puțin fictive.”²⁸¹

Cazul dintâi îl descoperim în scrisori. Publicarea, acum câțiva ani, a corespondenței dintre Mateiu și N. A. Boicescu, colegul și amicul său din adolescență, precum și a unui întreg „dosar al existenței” scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. De altfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale – un personaj*. În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu și cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficțiune sub această formă obiectivă, de personaj relativ independent, nu este de mirare că faptul de a vedea în „eroul” scrisorilor către Boicescu un „personaj” și nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistență.

În studiul mai vechi din *Semne și repere*, Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la înclinațiile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale,

²⁸¹ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p 615

că acesta își trăia noblețea în imaginație, ca și cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorință și voință. Barbey d'Aurevilly sau Proust, ca și Mateiu Caragiale, „erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăși.” Și eseistul conchide: „Astfel și-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei...” Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aurevilly, îl numește pe Mateiu un „Brummell în interpretare românească”.²⁸² *Personajul* apare în scrisorile către N. A. Boicescu, unde are, cu certitudine, ceva brummellian, dar pentru înțelegerea lui este indispensabilă și cunoașterea paginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys.²⁸³

Mateiu Caragiale își trăiește dandysmul aproape exclusiv imaginar, căci toate eforturile lui de a fi la înălțimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul este, în fond, bovarismul lui Mateiu, iar urmarea este „personajul” din scrisorile către N. A. Boicescu. Interesant, modelul declarat este eroul romanului *L'Arriviste*, de Félicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se simte o clipă tentat să scrie un roman similar, „modern,

²⁸² În *Pagini de critică literară*, vol. I, București, Editura Academiei Române, 2006

²⁸³ Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruș și de alții.

palpitant și vițios, în franțuzește”. Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viață, nu unul literar, și Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunțat, dar va juca, față de N. A. Boicescu și de alți cunoscuți, rolul „arivistului”. Există și influențe din Proust, în acești ani povestiți de Mateiu Caragiale, cu aventuri moderne și cu un interes accentuat față de familiile nobile. Cam tot atunci scria Proust cronici mondene în *Le Figaro*.

În fine, Mateiu Caragiale își joacă energic personajul: cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puțin 300.000 lei aur venit anual), abordând coroana comitală ca să sfideze și purtând monoclu, baston, mănuși. El se identifică pe deplin cu lumea aceasta nobilă și vicioasă. Își semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu îl împiedică să râdă singur de sângele lui „bizantino-slavo-latino-scit”. Visul acestui histrion este să fie mare „huligan” și „pontagiu” și să facă „un petit marriage, avec une petite dot” sau să devină „l’amant en titre” al vreunei vârstnice Saleme Efraim, de felul acelei doamne Cockshell, „un monstru grotesc ce tot mi-ar fi pus la dispoziție 1.200-1.500 mărci lunar, cum pune încă și azi unui escroc de tenor care o speculează fără rușine”.²⁸⁴ Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite epistole, fin indecente, prin Boicescu, rugat să le posteze la Trouville sau pe Coasta de Smarald, pentru a o deruta.

²⁸⁴ Mateiu I. Caragiale, *op. cit.* p. 64

Rețeta de cucerire a „huliganului” este de o mare cruzime lexicală. De altfel, limbajul lui franco-român este caracteristic: cu un Toupet de *balamuc*, el dorește să *flambeze* o *milioneră* bătrână, iar în așteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează* și „alte sadisme aristocratice”, jucând *banana* lui contra *caisei* lor sau punând mâna *au jardin d'amour* a iubitei; pe lângă aceasta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoazelă* care se nimerește să fie *colată* cu un *bogumil* și, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, față de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenerd*. Câțiva ani mai târziu, scrisorile vor avea cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Uhrynowsky, din 1930, parodiind viața nobilimii de țară, sau ca o altă scrisoare, în românește, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrânești, ticăită și gospodărească, de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Murguleț. Nu mai este nevoie să insistăm pe faptul că stilul dezvăluie personajul în toate acestea și că Mateiu din scrisori nu este, decât rareori, Mateiu din viață.

În *Remember*, atât naratorul, cât și eroul au fost raportați la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul), al doilea, fiindcă este un dandy, ca și prietenul lui N. A. Boicescu. Dar chiar numai această desfacere în două personaje diferite ne duce mai departe cu un pas față de scrisori. „Personajul” din scrisori are câteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar între ei există și multe

deosebiri. Aubrey nu e „huligan”, noblețea lui (reală) este mai discretă, e melancolic, devitalizat, și probabil un introvertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorințele secrete ale autorului. Ostentația de care dă dovadă eroul din scrisori lipsește la Aubrey, cu excepția gustului pentru farduri violente, pentru eleganța frapantă a hainelor și a bijuteriilor. Eroul nu se mai povestește singur, ca în scrisori, ci este povestit de către altul. Acesta, naratorul, martor parțial al peripețiilor lui Aubrey, este subjugat de „prestigiul recei trufii a tânărului ce, în deplină frumusețe, pășea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus”. Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuși că, multiplicând personaje și perspective, autorul are posibilitatea să se arate în ipostaze contradictorii. Autorul nu e aici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectând imaginar în ființele lor. Problema este, de obicei, pusă greșit. Nu e niciun lirism aici, deși există idealizare: în fond, autorul nu a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal și nu a pretins să-l recunoaștem sub masca personajelor sale.²⁸⁵

Înainte de a fi un astfel de document intim, nuvela este documentul cel mai bun pentru altceva și anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de

²⁸⁵ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p 613

aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe Mateiu Caragiale voind să povestească o întâmplare și izbindu-se de misterul ei. Deși s-a discutat mult despre predilecția pentru taine a prozatorului, noi o vom considera secundară, afirmând că enigma – ca și întâmplarea însăși – nu are în *Remember* decât rostul de a-i permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu este legată de taina lui Aubrey, ci de dorința naratorului de a o lăsa neelucidată. Așadar, în narator putem identifica pe autor: dar numai întrucât îi poartă estetica, nu în sensul că i-ar prelua biografia.

Pentru a înțelege *Craii* și absența, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember*, mi se pare esențială. Îndrăgostit de un pâlc de copaci „frunzoși și sumbri” de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi „regăsește”, la un moment dat, într-o „cadră de Ruysdaël”, de la Muzeul Frederic, unde i se par și mai frumoși: „Arborii aceia zugrăviți mă încântau totuși mai mult chiar decât cei adevărați...” Un sentiment asemănător are și în fața unui tânăr întâlnit din întâmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, „de o pânză veche”, rudă cu unul din acei lorzi „ale căror priviri, mâini și surâsuri, Van Dyck, și, după el, Pieter Vander-Faës le-au hărăzit nemuririi”²⁸⁶. Identificăm astfel, valorificată pentru prima dată în proza lui Mateiu

²⁸⁶ Idem, p. 616

Caragiale, *tema artei*: imaginea artistică impresionează mai puternic decât modelul ei; realitatea, ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Eroul nuvelei, coborât astfel din tabloul de Van Dyck, păstrează în viață un stil artistic, de la felul îmbrăcămînții la comportament. Nu e atât o ființă luată din viață, cât produsul artificial al imaginației naratorului, hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme și cu steme heraldice. Aubrey moare în chip misterios, cum a și trăit. După mulți ani, având putința să afle adevărul, când întâlnește un cunoscut care se aflase și el *à l'époque* la Berlin, naratorul refuză. Aici apare cu claritate deosebirea făcută odată de Villiers de L'Isle Adam, între arta care trebuie să se hrănească din realități și arta care adoră închipuirile. Naratorul nu vrea să afle explicația morții lui Aubrey, nici restul împrejurărilor. „Îți va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină: dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viață un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sfârșit. De ce să las să mi-l strici? [...] Rămâie în totul *sir* Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa – ce-mi pasă cum era în adevăr?”²⁸⁷ Distrugând o scrisoare, singura pe care o poseda de la *sir* Aubrey de

²⁸⁷ Mateiu Caragiale, *Remember*, București, Editura Arc Press, 1991, p. 70

Vere, naratorul pune și ultima punte spre realitate: închipuirea triumfă, neverificabilă și suverană.²⁸⁸

În aceste condiții, devine plauzibilă ipoteza ca naratorul din *Craii* să fie doar, cum spune Alexandru George, „un simplu martor, pretext pentru ceilalți de a-și deschide sufletul, de a se abandona mărturisirilor, de a-și găsi un confident de excepțională calitate și care, deși mult mai tânăr, îi înțelege în toată ciudățenia firii lor excepționale”. Naratorul din *Remember* era doar un intermediar: dar prin el se aplica ideea estetică, împrumutată din Villiers, a oglinzii care ne arată un chip mai demn de atenție decât acela real. În nuvela din 1924, artisticul se opune adevărului, întocmai cum frumosul închipuirii contrastează cu banalitatea realului, și, de aceea, există, în *Remember*, cum s-a observat, un singur registru stilistic, acela „înalt”; un al doilea registru ar fi putut fi ilustrat de eventuala versiune a întâmplării din Berlin, pe care naratorul ar fi putut-o auzi de la cunoscutul său. Oprindu-l pe acest „limbut peste măsură și în felul lui hazliu” să-i impună versiunea lui, care ar fi cuprins, de bună seamă, „fleacuri, istorii de gazete, de fete și de slujnici de gazete – tot lucruri înălțătoare, după calapodul *Micuței* lui Hasdeu”²⁸⁹, naratorul face un fel de opțiune estetică în numele autorului. În *Craii*, cum am văzut, acest al doilea registru diferit și complementar există și trebuie

²⁸⁸ Nicolae Manolescu, *op. cit.* p. 619

²⁸⁹ Mateiu Caragiale, *Remember*, *ed. cit.*, p. 75

să admitem că, spre deosebire de nuvelă, în roman opoziția nu mai este nici exclusivă, nici atât de simplă. Tehnica omisiunii în *Remember* e cu totul secundară în *Craii*, unde tainicul provine din complexitate și chiar din echivocitate, nu din ascundere. Într-un anume fel, în *Craii* nu există secrete, pentru că totul se spune: despre Pena Corcodușa, despre Pantazi, despre Rașelica, despre Pirgu și despre ceilalți. Unicul secret este, în roman, acela al imaginației (și implicit al artei): povestind (despre ei, despre alții), eroii se inventează, își creează „personajele”, își pierd identitatea reală, primind o alta, dorită, visată, la fel cum Mateiu Caragiale se povestește și se creează pe sine în întreaga operă.

Roman al imaginației²⁹⁰, *Craii* își are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o așază, în *Axel's Castle*, sub semnul simbolismului. Axel este, ca și Dufrêne, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul anilor 1900, numită de alții decadentă. Axel este un tânăr bogat și înzestrat generos de natură, care trăiește izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deși nu-i lipsește nimic, în afară doar de dorința de a trăi. „El este prototipul tuturor simboलिष्टilor”,

²⁹⁰ Afirmăm aceasta în toate sensurile: dorință, vis, bovarism, transfigurare.

afirmă Edmund Wilson²⁹¹, chiar și al acelora dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin și Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarméean și, „mai presus de toți”, Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică științele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca și eroul romanului proustian (dar și ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapițată cu plută) sau cu filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din câți există, Monsieur Teste al lui Valéry. Edmund Wilson confirmă teza lui Gide despre simbolism, care s-ar fi construit prin respingerea vieții în numele artei și n-ar fi propus niciodată o etică, ci numai o estetică. Soția lui Axel este oarecum extremă. În cazul lui Mateiu Caragiale, exemplul lui Alexis Dufrene este însă, evident, mai potrivit. El nu refuză viața ca atare, ci doar viața în realitatea ei imediată, prozaică. O întreagă mitologie a imaginarului devine posibilă la acesta din urmă. Eroii asemeni lui, cum sunt cei ai lui Mateiu Caragiale, nu sunt niște sinucigași, orgolioși de a putea dovedi că viața nu merită trăită: viața merită să fie trăită, după părerea lor, dar în vis, în imaginație. Autorii se opun realismului și naturalismului: eroii sunt niște romantici întârziați (Edmund Wilson are dreptate) scandalizați de o epocă pragmatică. Maestrul Pied,

²⁹¹ Nicolae Manolescu, *Teme*, București, Editura Polirom, 2011, p. 35

întreprinzătorul avocat din altă nuvelă al lui Villiers, e un Pirgu și atitudinea celor doi scriitori, față de acest exemplar de individ cu picioarele prea pe pământ, seamănă. În același deceniu în care apare *Remember*, Hermann Hesse privește, în *Lupul stepelor*, într-un mod asemănător „le bourgeoisisme” și creează în Henry Haller un erou de tip matein. Acolo unde realiștii căutau ceea ce este comun, scriitorii ca Mateiu Caragiale, Villiers de L'Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly caută insolitul. Pe ei nu îi interesează moravurile, decât în măsura în care sunt excepționale, pitorești ori bizare: și nu morala este zeul căruia i se închină, ci arta. Disprețul față de *burghezul* obiectiv îl îndrumă spre o noblețe de tip artistic: artisticul este blazonul lor de aristocrați ai spiritului.

La Mateiu Caragiale apare și un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât scrisese Ion Luca. Asemănările și deosebiriile dintre tată și fiu au fost deseori semnalate și au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al tatălui, când că e, și literar, un bastard. În ceea ce-l privește, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, și a văzut în Ion Luca, se știe, un Pirgu care scrie proză: „Era dat în Paște, dat dracului (spune Povestitorul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu – Ion Luca). A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de cocoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor

și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schite» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.”²⁹² Bineînțeles că Ion Luca nu merita comparația, problema este însă alta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor*, literatura realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care își imaginau Pirgu și Pașadia că ar vrea să scrie Povestitorul însuși, tovarășul lor de chefuri. Este, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, departe de a fi un simplu observator, sau chiar un întreg sector al prozei acestuia, în care observația socială cea mai vie se subordonează unei intenții pur artistice, ca de exemplu în nuvela din epoca lui *Kir Ianulea*.

Ca orice polemică, și aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puțin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un „decadent” și un estetic. Din literatura „simboliștilor”, provin stilul *fin de siècle*, bizar uneori, morbid alteori, dimensiunea onirică, artificialul, amoralismul (estetismul în etică), purismul. Simbolist fiind, în sensul de la Edmund Wilson, Mateiu Caragiale a fost deseori socotit și un maestru al simbolurilor și cifrurilor de

²⁹² Mateiu I. Caragiale, *Crai de Curtea-Veche*, ed. cit., p. 61

tot felul.²⁹³ Credem că este o exagerare a exegeților în privința simbolisticii mateine. Plăcerea procurată de *Craii* nu vine din insondabilul bănuț al unor simboluri, și nici din taine ce nu se pot elucida. În *Remember*, sau în ultimele proze neterminate, cunoscute cu titlul *Sub pecetea tainei*, secretele sunt datorate, fără excepție, omisiunilor, ceea ce a îndreptățit pe Ov. S. Crohmălniceanu²⁹⁴ să găsească în ele o perfectă „tehnică a tainei”. Criticii au extins-o însă și la *Craii*, unde elementul misterios nu mai joacă același rol. Secretă, neelucidabilă, transfiguratoare, este cu adevărat, în roman, numai imaginația, prin care eroii și Povestitorul își construiesc himerele; și, în orice caz, cel mai important mister rămâne în *Craii* cel al artei însăși. Dintre cele patru hagialăcuri, ultimul, în artă, este cel mai profund. Celelalte trei – în geografie, în istorie, în luxură – prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase și o limbă rafinată, în dublu registru, patetic și ironic. A stărui la nesfârșit în descifrarea unor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexistent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deși la fel de inefabile; ele țin de o artă a orizontalității și a stilului. Așa cum nu urmărește o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu vizează nici una

²⁹³ Emblematica și heraldica l-au pasionat, ca pe toți afinii săi într-un esoterism și ocultism permanent.

²⁹⁴ *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, 1967-1975

simbolică: autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică, romanul se pune, începând de la limbă, sub pecetea artei.²⁹⁵

Cărți dedicate Bucureștilor (mai cu seamă după anii '90) în ultima vreme fac bilanțul, fatalmente redus la esență, al vieții mondene din capitală, dar nu își propun să inventarieze aspectele unui fenomen considerat periferic. Se ajunge totuși la concluzia că, în ciuda marginalității sale, dandysmul poate fi oglinda sugestivă a unui proces cultural nebănuit de amplu și complex, depășind cu mult limitele unor simple crize individuale.

Memoria epocii interbelice, a „anilor nebuni” din București păstrează, fie și ajustate, figuri de dandy împânzind cafenelele, cazinourile, sălile de spectacol, terenurile de tenis, aerodromul. Unii sunt pomeniți în treacăt, dar povestea lor și a celor neștiuți încă de marele public merită amintită. Poate și pentru că, la scurtă vreme după război, o dictatură nemiloasă îi va sufoca pe toți pentru mai bine de 50 de ani.

Probabil că nu se mai poate concepe un dandy sub comunism. Aceasta este o chestiune la care ar merita să căutăm răspuns în paginile lui Petru Comarnescu, Radu Albala, Barbu Brezianu, Alexandru Paleologu, Șerban Foarță.²⁹⁶ Adriana Babeți se întreabă: la ce bun dandy-i în vremuri de restriște? Este bine să te ocupi de lucruri

²⁹⁵ Nicolae Manolescu, *Teme*, ed. cit., p. 47

²⁹⁶ Adriana Babeți, *op. cit.*, p. 123

precum dandysmul când țara arde? Replica lui Alexandru Paleologu. *Da, e bine, e chiar foarte bine ca măcar una, două babe să se pieptene când țara arde.*

Crai de Curtea-Veche și povestirea *Remember*, reprezintă adevărate *artes poeticae*, fiind punctul cel mai de sus al esteticii autorului. Plasate într-un cadru cosmopolit (Berlinul/Bucureștiul începutului de veac), acțiunea, învăluită într-o atmosferă occidentală, cu aluzii livrești și mondene, se leagă de cele mai subtile aspecte ale decadentismului european. Roman gotic, *Craii de Curtea-Veche* înfățișează nobilimea crepusculară, cum se exprima Șerban Cioculescu, o lume decadentă, a orgiilor și a personajelor dantești, ieșite parcă din tablourile lui Hieronymus Bosch. Toate metaforele acestei lumi se construiesc sub semnul decadenței totale, al lipsei de spațializare a sentimentelor, orizontul intelectual al personajelor limitându-se la dimensiunile lumii de mistere a Bucureștilor, cu detalii baroce semnificative, conturând existența în declin.

Prin accentul pur existențial aplicat sferei esteticului, „decadentul” trăiește nemijlocit expresia artistică râvnită. Spre aceeași concluzie converge și panegiricul de o rafinată cruzime al lordului Henry pentru Dorian Gray: „Viața a fost modalitatea ta de exprimare artistică”.²⁹⁷ Iar Barbey

²⁹⁷ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, Iași, Editura Polirom, 2001, traducere și note de Magda Teodorescu, p. 198

d'Aurevilly, definindu-l pe Brummell, spune că acesta, în felul său, a fost un „mare artist”, că „plăcea prin persoana sa așa cum plac alții prin operele lor”. Asemenea spirite se detașează de real prin filtrul visului, traversând teritorii oculte sau creând paradisuri artificiale, ca un reflex de negare a lumii burgheze. Exacerbarea individualității, prezentă în decadentism, este o marcă a neputinței de dezindividualizare; „decadentul” își este „trup și hrană sieși”, se auto-devorează sufocat de o lume închisă, care nu e altceva decât propria sa răsfrângere.²⁹⁸

Transcenderea vieții prin artă înlocuiește eticul cu esteticul. Frumosul rămâne o formă sensibilă percepută cu acuitate prin simțuri. Devenit principiu suprem, frumosul favorizează, ca în *Moartea lui Tizian* a lui Hofmannsthal, o evaziune din contingent: „Ale frumuseții necuprinse porți/ Prilejuri pentru-o magică scăpare...”.²⁹⁹ Totodată, el ascunde în sine o dedublare pustiitoare, lăsând să se întrevadă degradatul. Revelația acestui fapt o are Dmitri Karamazov în cunoscuta bivalență ce include atât „idealul Madonei”, cât și „idealul Sodomei”. Încarnări ale acestei frumuseți cu două chipuri sunt fie Rosalba, „Mesalina-Fecioară”, curtezana rafaelică a lui Barbey d'Aurevilly, fie biblica Salomee, „grand fleur venerienne”, acea „Beauté

²⁹⁸ Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, p. 187 și urm.

²⁹⁹ Adriana Babeți, *Dandysmul, O istorie*, Editura Polirom, 2004, cap. *Dandygrafii*, p. 221

maudite” care-l urmărește pe eroul lui Huysmans, fie Mima, la Mateiu Caragiale.

Răsfrângerea în afară a acestei trăiri echivoce se materializează în mască, în coloratura afectivă ce se evidențiază în grația străvezie ori în tușa violentă a machiajului. Deformarea vieții provine din oroarea de tot ce este natural; „la peinture du visage”, remarcă Baudelaire, nu imită natura, ci o depășește prin stilizare, prin unitatea abstractă a detaliilor, subliniate de fard. Masca dă contur unui moment-limită din viața esteticului, marcând o concentrare simbolică³⁰⁰ sau o dedublare.³⁰¹ Acest tip uman este victima propriei unilateralități. Trăind invariabil pe o singură traiectorie, lipsa unor potențialități deschise către viața autentică îl anihilează. Un grotesc tragic se încheagă astfel în oglinda fascinantă a esteticului. În *Moartea la Veneția* (de Thomas Mann), masca semnifică proiecția desfigurată a artistului, dizolvarea oribilă a condiției umane.

Dacă pentru om, în genere, masca este un mijloc de adaptare, pentru „decadent” – neadaptabil prin definiție – masca reprezintă un semn al excepției, o mărturisire plastică a ființei sale posedate de frumos. Poate cea mai pură expresie din întreg estetismul european a acestui gen de confesiune există în *Remember*, circumscrisă prin

³⁰⁰ Precum în masca pluriformă a lui *Klingsor*, eroul lui Hermann Hesse.

³⁰¹ Precum în *Portretul lui Dorian Gray*.

masca lui Aubrey de Vere, cu înfrumusețări de o rară și aleasă extravaganta, cu palori de heruvim, sub fard conturându-se stigmatete nealterate încă ale decadentei: *Pudra cu care își vâruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănțuitoare.*³⁰² Înveșmântat fără cusur, în frac albastru sub mantia de seară, Aubrey de Vere, prin superba lui vestimentație, descinde ca dandy din viziunea lui Baudelaire și nu, așa cum sugerează naratorul, din aceea a lui Brummell.

Traectoria acestui dandy poate fi circumscrișă într-un stadiu estetic kierkegaardian. De altfel, o formulare a filosofului danez, după care inocența este totodată angoasă, are echivalente în comentariul caracterologic matein: „[...]dacă păpușii acesteia sulemenite îi flutura uneori pe buze un surâs neliniștitor, sub arcu sever al sprâncenelor, trase negre cu condeiul, ochii aveau acea nevinovată limpezime ce strălucește numai sub pleoapele eroilor și ale copiilor”. În această ipostază, nedeterminată moral și „amorțind simțământul temerii de răspundere”, Aubrey de Vere așteaptă într-un vertigiu voluptuos, ce

³⁰² Prins în mrejele morții, Aubrey de Vere, ca dandy, este în sens camusian un *om revoltat*: *Ființa care trebuie să moară, cel puțin strălucește înainte de a dispărea, iar această splendoare este justificată.*

îndeamnă la trăiri șocante și senzații rare, echivoce. Neliniștea nelămurită îl chinuie, dar îl și mulțumește ca o experiență insolită; în zăpușeala umedă a unei nopți stranii și grele, el pare agitat, vorbește „pripit și tremurat”, scuturat de friguri, deși se răsfânge în sine, cu surâsul pe buze, cu „patimă și dor”³⁰³

Portretul său fastuos constituie o infrastructură ce ordonează toate celelalte secvențe ale narațiunii, iluminându-le convergența spre o aceeași viziune estetică asupra lumii. Iradierile acestei măști provoacă în universul matein stranii amurguri, elementele cosmosului se desfac în grele somptuozități și se pleacă într-un somn translucid. Dispariția bruscă a lui Aubrey de Vere, cu magia ferecată a măștii sale, face ca splendorile să pălească, înecate într-un anotimp ploios. „Lumina cea tainică” se stinge, doar „searbăda lumină” a zorilor și a treziei dezamăgite se cerne „țesută cu apă din văzduhul încruntat”.³⁰⁴

³⁰³ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, Editura Nemira, București, 2008

³⁰⁴ Mateiu I. Caragiale, *Remember*, București, 1924, p. 28

CONCLUZII

Fără scăpare, precum la des Esseintes sau Dorian, discursul decadent își încheie circularitatea asupra lui însuși în impas și în tăcere. Dificultatea în care se află este afectată, desigur, deoarece disperarea este precum o imagine. La capătul pătimirii decadente nu mai rămâne, spunea Barbey d'Aurevilly în legătură cu Huysmans, decât „să alegi între gura unei țevi de pistol sau picioarele crucii”. Însă spiritul *fin de siècle* nu rămâne credincios lui însuși decât prin respingerea constantă a acestei alternative, menținând înlăuntrul său perpetua tensiune a șovăirii între moarte și mântuire. „Omul este un achitat cu suspendare de la sinucidere, iată singura sa glorie și singura sa scuză”, scria Cioran. El este, de asemenea, un achitat cu suspendare de la credință. Între aceste două căi de ieșire, decadentul refuză să facă o alegere; el este silit să trăiască la marginea unui discurs ce se naște din necontenita contemplare de sine însuși.

Discursul decadent se prelungește până în zilele noastre în fiecare dintre noi, răsună până în cel mai

neînsemnat dintre cuvintele noastre. „Cozile de secol se aseamănă între ele. Toate sunt prinse de un tremur și de tulburare”, scria Huysmans în finalul romanului său *Acolo departe*.

Foarte apropiată de cel de-al XIX-lea secol, epoca noastră pare să-și fi pierdut gustul pentru firesc și pentru autentic și descoperă în minciună forma cea mai înaltă – deoarece este cea mai subtilă – a adevărului. Sofisticarea este seducția timpului nostru și, atunci când firescul subzistă în el, acesta este ca un element printre altele, într-un joc mai complex – joc în care nu se mai exprimă nimic altceva decât o sistematică voință de rafinament, o amestecare a tuturor semnificațiilor într-o risipire garantată și o epuizare totală.

În această dereglare, spiritualul, precum acum un secol, revine la locul său. Huysmans remarcase cu multă justete acest fapt: ”Când materialismul bântuie, magia își face apariția”. Această formulă sintetizează timpul nostru, care conjugă dezvoltarea crescândă a societății de consum și răspândirea crescândă a ceea ce Freud numise „noroii negri al ocultismului”. Dumnezeu pe care societățile decadente îl caută este cel al esteticii, nu al eticii; astfel eroul se transformă în martir. „Cu cât decadența e mai accentuată, cu atât obsesia sexuală se simte mai apăsătoare”, scria Joséphin Péladan. Însă această obsesie sexuală poate lua chipurile în aparență cele mai contradictorii: obscenitate, libertinaj, homosexualitate sau castitate – care

sunt tot atâtea simptome ale epuizării sau exacerbarii. Înțelegem prin *sfârșit de secol* orizontul ultim al liberalizării moravurilor. Într-o astfel de societate nu mai subzistă decât individul și afirmarea singularității sale. El este pentru sine însuși obiect al propriului său cult, ultima valoare a unei societăți falimentare. El pendulează între hedonism și egoism, însă Narcisul de astăzi este dublul dandy-ului de ieri: el a descoperit, așadar, cultura sinelui ca singură formă de *eroism* care ne rămâne.

În curentul istoriei, decadența se vrea un fel de pauză de reflecție, o paranteză de analiză, ea este reversul critic al unui secol care, mai mult decât altul, va fi crezut în progres.

Decadența găsește puterea unei afirmații mai înalte, cea a esteticii, ceea ce Paul Valéry a subliniat îndeajuns: „Aceasta a fost o perioadă care, în pofida scurtei ei durate, și în ciuda poate a unor anumite excese la care s-a pretat simbolismul, după cum și trebuia ca el să se preteze, a fost în literatură o epocă remarcabilă prin achizițiile intelectuale extraordinare, aduse în domeniul literelor. Niciodată nu visase cineva să strângă laolaltă toți factorii de energie care se găsesc în toate artele pentru a se strădui să facă din acestea nu o sinteză, ceea ce ar fi absurd, ci pentru a scoate din ele în același timp ceea ce constituia un

fel de imperiu special, un domeniu particular, regalitatea spiritului.”³⁰⁵

Și această cheltuire artistică, această generozitate expresivă, cu toate că se plasează sub semnul epuizării și al decadenței, în mod paradoxal se deschide asupra altui fapt. În explozia stilurilor și a multiplicării formelor, ea ne cruță pe noi de acest neant pe care ea nu încetează, cu toate astea, de a-l explora. Închisă asupra ei înseși, ea deschide totuși o fereastră către ceea ce va urma. „În realitate, decadența este aici un punct terminus ce închipuie un început: în timpul acestei pauze temporare a forțelor creatoare, se constituie humusul hrănitor din care o nouă civilizație va germina.”³⁰⁶

³⁰⁵ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais / Privire asupra lumii actuale și alte eseuri*, Ed. Gallimard, 1945, Paris, p. 246, (t.n.);

³⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, „Decadența” în *Revista de metafizică și de morală / Revue de Métaphysique Et de Morale*, Paris, nr. 435, 1985, p. 18;

POSTFAȚĂ

După ce parcurgi cu atenție lucrarea semnată de Mihai Gabriel Capșa-Togan, se poate afirma, în deplină cunoștință de cauză, că avem de a face cu o lucrare ce concretizează o rodnică activitate de cercetare pe care o considerăm notabilă, ea fiind rezultatul unui volum de muncă semnificativ, apreciabil, ce a presupus o atitudine foarte serioasă și responsabilă față de o problemă incitantă, tratată de doctorandul, pe atunci, Capșa-Togan, ca atare. După cum arată și titlul, lucrarea supusă acum analizei și-a propus să analizeze un domeniu într-adevăr captivant și să ofere noi linii de interpretare în acest sens.

Cartea de față, fostă teză doctorală, cuprinde patru capitole analitice și este precedată de o necesară *Introducere*, text în care sunt argumentate liniile de dezvoltare ale lucrării și accepțiile principale de la care pornește. Autorul, fericit beneficiar al unei duble instrucții, teologice și filologice, realizează un interesant excurs despre decadentă, arătând că, deși mare parte a conținutului va viza fenomenul literar cunoscut sub acest

nume în partea a II-a a secolului XIX și la începutul secolului XX, nu se va pierde nicicum din vedere faptul că ideea de decadentă e străveche și are în Platon pe primul ei gânditor coerent, filosoful fiind cel dintâi care a introdus într-un text canonic ideea de decadentă. Capșa-Togan urmărește traseul istoric al acestei idei ce avea să se focalizeze în gândirea europeană în secolul XIX, în special în cea de a doua parte, pe fondul unor condiții specifice, ajungându-se, după cum se va observa, în chip judicios și benefic pentru ideile promovate, la idolatrizarea noțiunii și la re-formarea ei într-un fel de „religie laică”.

După cum va arăta autorul mai departe, în paginile acestei interesante cărți, fenomenul în sine a fost paradoxal iar ridicarea artei la valoarea supremă a însemnat ceva ce nu se mai întâmplase nicicând în literatură, de la Aristotel încoace. Tocmai acest fapt își propune lucrarea având titlul *Morala și religia în decadentism* să urmărească, autorul fiind conștient că nu doar valoarea în sine a unor scriitori precum acei care sunt analizați în teză a fost suficientă, ci tocmai modul în care două tendințe aparent opuse au coexistat și s-au sprijinit involuntar în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pe o linie deja generată de Baudelaire, avea să se ajungă la acele paradoxuri esențiale ale lui Oscar Wilde, cel care urma să afirme impetuos că arta este superioară vieții, că explorarea artei e mult mai interesantă decât

cunoașterea naturii, afirmații ce vor avea urmări atât de productive în peisajul artistic de atunci.

În cartea lui Mihai Gabriel Capșa-Togan, scriitorii selectați pentru analiză sunt, pe de o parte, doi mari decadenți europeni: Huysmans, cunoscut atât prin estetismul romanului *À rebours*, cât și prin religiozitatea din *Catedrala* și *Là-bas* și Oscar Wilde, cel care recunoscuse influența lui Huysmans și care avea să facă o adevărată apologie a superiorității artei și a decadentismului; pe de altă parte, sunt aleși și comentați scriitori români, realizându-se secvențe considerate ilustrative pentru felul în care literatura română a luat contact cu decadentismul european. Aceștia sunt, în opinia autorului de față, Macedonski, respectiv Mateiu Caragiale. Și, o spunem și noi, nici că se putea face o altă selecție, în perimetrul discuției invocate.

După necesara *Introducere*, cartea se deschide cu capitolul ce se intitulează *Joris-Karl Huysmans și „noua religie”*. După cum arată acest capitol, în persoana marelui scriitor decadent s-au întâlnit, în mod spectaculos, filosofia pozitivistă cu credința religioasă, într-o formă ce avea să răspundă, paroxistic, chiar epocii, în care cele două tendințe, atât de opuse, au coexistat în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Toate se petreceau în acea epocă a salturilor științifice spectaculoase, a schimbărilor rapide de înțelegere a lumii, a reconfigurărilor ideologice, mai cu seamă după ceea ce avea să aducă și să însemne

filosofia lui Nietzsche, cea care a schimbat o lume și un ev, printr-o șocantă afirmație despre moartea lui Dumnezeu; din acest motiv, arată cartea, avea să se nască ideea suplinirii religiei milenare cu religia artei. Se fac trimiteri, în acest sens, la Mallarmé, O. Wilde, la prerafaeliții englezi și la așa numiții „crepusculari” italieni.

Referindu-se la principalul reprezentant, Huysmans, autorul face corecte aprecieri și comentarii legate de capodopera acestuia, *À rebours*, neuitând să puncteze și evoluția ulterioară a acestuia, ajuns scriitor catolic și devenind autorul unor texte precum *Là-bas* sau *La Cathédrale*. Deși iluzia promovată de decadentism nu avea să fie de durată, opera lui Huymans, în mare parte, rămâne prin valoarea ei literară și prin forța simbolică atrasă în timp; asupra acestui aspect insistă analiza din studiu, făcând pertinente trimiteri și la literatura română și pregătind astfel trecerea spre următorul capitol al cărții.

Acest următor capitol se va ocupa de personalitatea lui Alexandru Macedonski, considerat cel dintâi scriitor care avea să schițeze, în cadrele literaturii noastre, teoria unei anumite „religii a artei”, fiind și primul care a luat contact nemijlocit cu opera lui Huysmans. Contribuția lui Macedonski la dezvoltarea prozei noastre artistice este însemnată, după cum se arată și se demonstrează mai departe; se face și o caracterizare a scriitorului contemporan cu Eminescu, considerat ca fiind drept cel

mai „cervantesc” personaj din galeria scriitorilor români. Titlul capitolului este sugestiv și plin de sens: *Alexandru Macedonski – un reflex românesc al decadentismului*. Cu reală aplecare asupra specificului prozei macedonskiene, lucrarea precizează că abia posteritatea târzie avea aprecieze corect locul acestuia; studiul urmărește specificul nuvelei lirice și al poemelor în proză, comentează particularitățile prozei simboliste, ale prozei fantastice, precum și nuanțele exotismului, arătând cum Macedonski, într-o formă specifică de decadentism, a deschis și drumuri pentru prozatorii de după el; prin *Cartea de aur*, spune Capșa-Togan, conceptul de proză simbolist-decadentă încetează de a fi, la noi, un simplu deziderat.

Oscar Wilde: încercarea de a crea „religia frumosului”, așa se intitulează capitolul IV al cărții de față. După o succintă trecere în revistă a periplului existențial al acestui autor și după prezentarea unui itinerariu spiritual, autorul comentează influența lui Huysmans asupra autorului romanului *Portretul lui Dorian Gray*, sesizând statutul corect al acestui roman care nu trebuie legat de vreo reformă a prozei victoriene sau, cum spune cu o a nume detașare critică Capșa-Togan, nu e „un *Ulysse*, nu e un deschizător de drum” sau o „invenție absolută”; mai mult chiar, remarcă autorul acestui studiu, Wilde a fost, mai degrabă, un persiflator al

epocii sale, un bun cunoscător al literaturii, în general, un autor obiectiv cu sine însuși.

Se mai precizează că Wilde, ca un fervent membru al taberei „decadente”, pentru care viața e doar o imitație a artei, își concepe romanul său cel mai important ca pe un segment dintr-o bătălie canonică, din înfruntarea continuă a „tradiționaliștilor” și a „modernilor”. Pe de altă parte, analiza din acest capitol va face câteva interesante trimiteri la „Prefața” romanului, arătând că aceasta e, de fapt, o interfață prin intermediul căreia se poate înțelege mai bine procesul de semnificare a textului.

Capitolul ce urmează îi este rezervat altui scriitor roman și se intitulează *Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent*.

Cu trimiteri la biografia lui Mateiu și la romanul său atât de provocator, acest capitol prilejuiește atente observații pe text și posibilitatea de a se referi, ca și în precedentele, de altfel, la surse bibliografice de interes (mai cu seamă că aceasta este, pe alocuri, insuficientă, după cum singur mărturisește, atunci când arată că o bibliografie actualizată privindu-i pe Huysmans și pe Wilde nu i-a fost accesibilă întotdeauna, pe când comentariile critice despre cei doi scriitori români supuși analizei i-au fost mult mai la îndemână) și de a executa felurite apropieri de ordin comparatist, pe care fascinantul roman matein le permite.

În interesante extrapolări, autorul, stăpân acum pe diverse atuuri de ordin analitic și interpretativ, va vorbi despre heraldică, despre dandysm, despre onirism, despre imagini de altă epocă a Bucureștilor, despre relația dintre fiul Mateiu și ilustrul său tată natural, toate adăugându-se comentariilor făcute cu plăcere critică ce subscriu ideii că punctul superior al scriiturii lui Mateiu Caragiale se află în romanul mereu invocat, precum și în povestirea *Remember*, texte care se leagă nemijlocit de formele clare ale decadentismului european prin livresc, mondenități, gotic, crepuscular, prin felul în care personajele se înscriu într-un existențial de natură intrinsec-decadentă.

De altfel, în concluziile cărții, sunt reluate idei ce privesc relaționarea existentă între decadentismul din literatura română și cel occidental, insistându-se asupra faptului că în spațiul românesc s-a creat o variantă originală, de bună calitate.

Mai trebuie spus că o asemenea carte se înscrie în categoria celor necesare, adăugând informații, observații, într-un spirit comparatist de calitate și utilizând în mod creator dubla apartenență intelectuală, teologică și filologică, aspect care contribuie, de asemenea, la rezultatul final, adică o carte de real interes.

Prof.univ.dr. Constantin DRAM

BIBLIOGRAFIE

Ediții consultate din operele autorilor

- Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, București, 1929;
- Caragiale, Mateiu I., *Remember*, București, 1924;
- Huysmans, J.-K., *Les soeurs Vatard*, Editura Felix Callewort, 1879, Paris;
- Huysmans, J.-K., *À vau-léau*, Editura Rémy de Gourmont, Colecția Édition du Bibliophile, Paris, 1882;
- Huysmans, J.-K., *En rade*, Editura Stock, Paris, 1887;
- Macedonski, Alexandru, *Cartea de aur*, Zi de august, Editura Minerva, București, 1986;
- Macedonski, Alexandru, – Florescu, B., *Despre poezia descriptivă*, în „Literatorul”, an I, nr. 2 din 27 ianuarie 1880;
- Macedonski, Alexandru, *Opere*, vol. IV, București, Editura Fundațiilor Regale, 1946;
- Wilde, Oscar, *Balada închisorii din Reading*; traducere de N. Porsenna, București: Casa Școalelor, 1994, (reeditare în 2001, București, Ed. Vremea);
- Wilde, Oscar, *Balada temniței din Reading*,

(traducere de Al. T. Stamatiad), București, Editura *Revista Fundațiilor regale*, 1936;

- Wilde, Oscar, *Cântecul din urmă. Poeme în proză, Balada temniței din Reading*, traducere de Al. T. Stamatiad, București, *Casa Școalelor*, 1946;

- Wilde, Oscar, *Casa cu rodii*, traducere de Eugen Boureanu, București, Editura *Casa Școalelor*, 1929;

- Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford English Texts, 2002;

- Wilde, Oscar, *De Profundis (cu câteva amintiri despre Oscar Wilde ale lui André Gide)*, traducere de Irina Izverna, București, Editura *Paideia*, 1996;

- Wilde, Oscar, *De profundis*, Reading Gaol, 1897;

- Wilde, Oscar, *De Profundis*, selecție, traducere și note de Magda Teodorescu, Iași, Editura *Polirom*, 2003;

- Wilde, Oscar, *Decăderea minciunii*, traducere și note de Magda Teodorescu, prefată de Mircea Mihăieș, Iași, Editura *Polirom*, 2001;

- Wilde, Oscar, *Grădina lui Eros*, traducere de Monica Râpeanu, București, Editura Fundației Culturale *Ideea Europeană*, 2001;

- Wilde, Oscar, *Intențiuni*, în românește de Mihai Rădulescu, prefată de Mihai Miroiu, București, Editura Univers, 1972;

- Wilde, Oscar, *Lady Windermere's Fan*, London, Editura Penguin Books, 1995;

- Wilde, Oscar, *Pagini din Oscar Wilde*, ediție revăzută, traducere de Al. T. Stamatiad, București, Editura *Cartea Românească*, 1938;

- Wilde, Oscar, *Parabole*, traducere de N. Davidescu, București, Editura *Biblioteca Minervei*, 1938;
- Wilde, Oscar, *Personal Impressions of America*, New York World, 1884;
- Wilde, Oscar, *Pescarul și sufletul său*, traducere de D. Anghel, cu studiu introductiv de C. Stere, București, Editura *Biblioteca Minervei*, 1911;
- Wilde, Oscar, *Poeme în proză*, traducere de Al. T. Stamatiad, București, 1919;
- Wilde, Oscar, *Poeme Oscar Wilde*, Edgar Allan Poe, ediție bilingvă, traduceri de N. Porsenna, prefață de Florentin Popescu, București, Editura *Vremea*, 2001;
- Wilde, Oscar, *Portretul domnului W.H.*, traducere de George Paliuc, București, Editura *Aldo Press*, 2003;
- Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Răzvan Taliu, București, Editura *Leda*, 2001;
- Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Dumitru Mazilu, prefață de Dan Grigorescu, București, Editura *pentru literatură*, 1967 și 1969, reeditat în 1995, București, Editura *Univers*;
- Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Iași, Editura *Polirom*, 2001;
- Wilde, Oscar, *Prințul fericit*, traducere de Igena Flonu, București, *Literatura universală*, 1923;
- Wilde, Oscar, *Teatru*, traducere de Andrei Bantaș,

cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, *Editura pentru literatură universală*, 1967;

- Wilde, Oscar, *The American Invasion*, Court and Society Review, 1887;

- Wilde, Oscar, *The American Man*, Court and Society Review, 1887;

- Wilde, Oscar, *The Happy Prince and Other Tales*, cu un cuvânt înainte, note și vocabular de Antoaneta Ralian, București, Editura Științifică, 1966, reeditat în 1995, București, Editura Univers;

- Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest – Ce mult contează să fii Constant*, traducere de Andrei Bantaș, București, Editura Teora, 1993;

- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Londra, 1891;

- Wilde, Oscar, *The Relation of Dress to Art. A note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture*, Pall Mall Gazette, 1885;

- Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, London, Editura Collins, 1998;

- Wilde, Oscar, *Toate povestirile*, traducere de Andrei Bantaș, București, Editura Compania, 1967;

- Wilde, Oscar, *Uriășul care se iubea doar pe sine*, traducere de Andrei Bantaș, București, Arta grafică, 1993.

Bibliografie critică

- Ackrozd, Peter, Oscar Wilde – *Comedy as Tragedy*, London: în *Arts and Sciences*, vol. 17/1996;
- Adrian, Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973;
- Anghelescu, Irimia, Mihaela, *Dialoguri postmoderne*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999;
- Aurevilly, Barbey d' și Amedee, Jules, *Dandysmul*, traducere, studiu introductiv și selecția antologiei de Adriana Babeți, Iași, Editura Polirom, 1997;
- Aurevilly, Barbey d' și Amedee, Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris, 1845;
- Aurevilly, Barbey d', Jules Amedee Barbey, *Les Diaboliques*, Paris, 1874;
- Baldick, Robert, *The Life of J.-K. Huysmans*, Oxford, Editura Clarendon Press, 1955;
- Balzac, Honoré de, *Un prince de la Boheme*, Paris, 1840;
- Barthes, Roland, *Le systeme de la mode*, Paris, Seuil, 1983;
- Bataille, Georges, *l'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957;
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976;

- Baudelaire, Charles, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, traducere, antologie, prefață și note de Radu Toma, București, Editura Meridiane, 1992;
- Baudrillard, Jean, *De la seduction*, Paris, Denoel, 1979;
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, București, Editura Univers, 2000;
- Bonet, Sabine Melchior, *Istoria oglinzii*, traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau, București, Editura Univers, 2000;
- Borges, Jorge Luis, *Frumusețea ca senzație fizică*, București, Paideia, 1998;
- Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, EPL, 1966;
- Bourget, Paul, *Le Disciple*, Paris, 1889;
- Byron, George Gordon, *Don Juan*, Londra, 1819;
- Caillois, Roger, *L'Homme et le sacre*, Paris, Gallimard, 1950;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982;
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941;
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*,

traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Editura *Univers*, 1995;

- Cioculescu, Șerban, *Istoria literaturii române III – Epoca marilor clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973;

- Cioculescu, Șerban; Cioculescu, Barbu, *Caragialiana*, Editura *Albatros*, 2003;

- Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, 1971;

- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, București, Editura *Minerva*, 1972;

- Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura *Minerva*, 1977;

- Crăciun, Alexandra, *Narcisismul și problemele reflectării*, București, Editura *Paideia*, 2002;

- Crohmălniceanu, Ovidiu S., *Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale*, Editura *Minerva*, 1967-1975;

- Delacroix, Eugene, *Journal*, Paris, 1893-1895;

- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura *Univers*, 1978;

- Ellmann, Richard, *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, Editura *Hamish Hamilton*, Londra, 1987;

- Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți din Franța*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2006;
- George, Al., *Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1981;
- Gérard, Genette, *Figuri*, în românește de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978;
- Gheorghe, Mihaela, *Dorian Gray în contextul dandysmului – o poveste despre seducție*, <http://www.liternet.ro/doriangray/008.html>, 2004;
- Gide, André, *Corydon*, Paris, 1924;
- Gide, André, *Journal*, Paris, 1939;
- Goncourt, Edmond de și Jules, *Journal*, Paris, 1887-1896;
- Hannon, M. Théodore, *Les rimes de joie*, Bruxelles, Editura Gay et Doucé, 1881;
- Harris, Frank, *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, Paris, 1910;
- Hermias, Joshua J., *An Examination of the Fin de Siècle Paradox*, London, The Oscar Wilde Collection, <http://theatrehistorz.com/irish/wilde001.html>, 2000;
- Hugo, Friedrich, *Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Colecția Studii, Editura Univers, București, 1998;
- Ilea, Daniel, *Dandysmul*, în *Dilema Veche*, an II, nr.63/2005;

- *Istoria vieții private* (coord. Philippe Aries și Georges Duby), traducere de Constanța Tănăsescu, București, Editura *Meridiane*, 1995;
- Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, Iași, Editura *Polirom*, 1996;
- Labracherie, Pierre, *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, traducere de Ileana Zara, prefată de Laurențiu Ulici, București, Editura *Univers*, 1974;
- Laqueur, Thomas, *Corpul și sexul. De la greci la Freud*, traducere de Narcis Zărnescu, București, Editura *Humanitas*, 1998;
- Lemaître, Jules, *Studii și portrete literare – J. K. Huysmans*, trad. de I. Hussar, Craiova, Editura *Institutul de Editură*, 1982;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, 3 vol., Editura *Minerva*, 1981;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, București, Editura *1001 Gramar*, 1998;
- Manolescu, Nicolae, *Teme*, București, Editura *Polirom*, 2011;
- Manolescu, Nicolae, *G. Bacovia, în Literatura română între 1900 și 1918*, Iași, Editura *Junimea*, 1970;
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura *Eminescu*, 1973;
- Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, *EPL*, 1966;

- Mihăilescu, Vintilă, *Farmecul discret al nefericirii*, în *Dilema Veche*, anul II, nr.57/2005;
- Mitchievici, Angelo, *Decadență și decadentism*, București, Editura Curtea Veche, 2011
- Moraru, Cristian, *Poetica reflectării*, București, Editura Univers, 1990;
- Montesquiou, Robert de, *Les pas effaces*, Paris, 1923;
- Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, Editura Minerva, 1998;
- Nordau, Max, *Dégénération*, Editura, *Age d'Homme*, Lausanne, 2010;
- Paleologu, Alexandru, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, ediție îngrijită de Adriana Babeți, Iași, Editura Polirom, 1997;
- Rank, Otto, *Psihanaliza și științele umaniste* (în colaborare cu Hanns Sachs), traducere și îngrijirea ediției: Brândușa Popa, București, Editura Herald, Colecția Psihoterapia, 2012;
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, traducere și prefață de Marcel Petrișor, București, ELU, 1969;
- Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. IV, Editura Minerva, 1982-1990;
- Schopenhauer, Arthur, *Pensées, maximes et fragments*, trad. J. Bourdeau, Paris, Editura Germer-Baillière et Cie, 1880;

• Selea, Doralina, *Oscar Wilde și estetismul contemporan*, Universitatea Timișoara, Facultatea de Filologie, 1978;

• Semen, Marie Louise, *Pariul lui Wilde sau... Ce se întâmplă, de fapt, în Portretul lui Dorian Gray?*, <http://www.liternet.ro/doriangraz/010.htm>, 2004;

• Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*. vol. II, *Intimismul european*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002;

• Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, vol.I -1974, ed.a II -a 1978, vol.II -1976, vol.III -1984, vol.IV-1989;

• Simmel, Georg, *Cultura filosofică. Despre aventură, sexe și criza modernului*, traducere de Nicolae Stoian și Magdalena Popescu-Marin, București, Editura Humanitas, 1998;

• Sue, Eugene, *Les mysteres de Paris*, Paris, 1842;

• Toma, Dolores, *Formele pasiunii*, București, Editura Meridiane, 1992;

• Umberto, Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1996;

• Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002;

• Vianu, Tudor, *Artă prozatorilor români*, Editura Albatros, 1977;

• Vianu, Tudor, *Scriitori români, Vol. I-III*, București, Editura Minerva;

- Walter Pater, *Renașterea*, traducere Iolanda Mecu, București, Editura Univers, 1982;
- Wellek, René, *A History Of Modern Criticism*, New Haven, Editura Yale University Press, 1965;
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Polirom, 2006;
- Zamfir, Mihai, *O lacună*, București, în *Dilema Veche*, anul II, nr.59/2005, p. 5;
- Zamfir, Mihai, *Scurtă Istorie, Panoramă alternativă a literaturii române*, Editura Polirom, Iași, Cartea Românească, 2011;

